L'EDUCATION MUSICALE

FÉVRIER 1965

115

Le Numéro : 3 francs

Fingal

REVUE MENSUELLE

CONDITIONS GÉNÉRALES

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et septembre.

Le prix de l'abonnement est ainsi fixé : Education Musicale (seule) : F. 22,— (Etranger : F. 26,—) - Education Musicale et Supplément Iconographique : F. 30,— (Etranger : 35,—).

Virement postal (C.C. 1809-65 Paris) ou chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale », 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.

Les abonnements sont tacitement reconduits.

VENTE AU NUMERO

Les numéros sont détaillés au prix de :

Education Musicale (seule) : F. 3,—.

Education Musicale - Supplément Iconographique : F. 5,—.

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

L'ÉDUCATION MUSICALE

20e Année — No 115 1er FÉVRIER 1965

Sommaire :

ADMINISTRATION : 36, Rue Pierre-Nicole — PARIS - 5e — 033-24-10

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE

EGYPTE (Saqqârah) : MASTABA DE AKHTIHETEP haut fonctionnaire de la Ve dynastie (1)

REGISTRE SUPERIEUR : MUSICIENS.

— A gauche, un musicien pince de la main droite une des sept cordes d'une harpe cintrée en forme de pelle, tandis que de sa main gauche, il diminue la longueur des cordes, ce qui permet d'obtenir une échelle de sons étendue. La caisse de résonance, de petites dimensions par rapport à la hauteur de l'instrument, repose sur le sol. A leur extrémité supérieure, les cordes sont fixées par des bandelettes. Sous le Nouvel Empire, la harpe s'étant agrandie, l'instrumentiste devra se tenir debout pour pouvoir en jouer.

Face au harpiste un chanteur-chironome, main gauche appliquée contre l'oreille, indique par la position de son bras droit replié et de sa main aux doigts allongés serrés l'un contre l'autre, le son à jouer, et probablement le rythme.

— A droite, tournant le dos au chironome, un flûtiste. L'instrument est caractérisé par son absence d'embouchure et son exceptionnelle longueur. Le musicien la tient obliquement devant lui, et son bras doit être tendu pour en atteindre l'extrémité. On devine, dans la moitié inférieure, trois ou quatre trous très espacés, ce qui laisse supposer l'utilisation d'une échelle de quelques notes seulement, séparées par de grands intervalles. Etant données ses dimensions, cet instrument devait produire des sons bien plus graves que ceux de notre flûte actuelle.

— A l'extrême droite, on aperçoit la main d'un chironome qui se tient face au flûtiste, chaque instrumentiste ayant le sien. Son geste, différent de celui du chironome central, prouve que le flûtiste doit faire entendre un autre son que le harpiste, donc qu'il existait en Egypte une polyphonie, sans doute très simple.

REGISTRE MEDIAN : DANSEUSES.

Jambe droite en avant, bras levés au-dessus de la tête, de jeunes danseuses évoluent en suivant le rythme marqué par le battement des mains de leurs partenaires.

REGISTRE INFERIEUR :

LES FERMIERS DU DEFUNT APPORTENT LEUR OFFRANDE.

Selon la technique habituelle, tous les personnages, sauf le harpiste, se présentent de profil à l'exception des épaules et des bras.

★

(1) « Photo BULLOZ »; reproduction publiée avec l'autorisation de l'éditeur : Bulloz, 21, rue Bonaparte, Paris (6e).
(2) Réservé aux abonnés à l'édition couplée : « L'Education Musicale - Supplément Iconographique ». Ce Supplément Iconographique paraît tous les deux mois.

CENTRE NATIONAL DE PRÉPARATION AU C.A.E.M. Session 1965

Les épreuves commenceront le lundi 21 juin 1965 au Lycée La Fontaine, 1 place de la Porte-Molitor, Paris-16e.

Les inscriptions sont reçues au Lycée dès maintenant jusqu'au 1er avril 1965, dernier délai.

Nous sommes d'autant plus heureux de publier l'article ci-après qu'il correspond à nos préoccupations, souvent exprimées dans ces colonnes et tout dernièrement dans notre numéro de janvier.

Lisez, méditez et faites connaître.

Les Professeurs d'Éducation Musicale s'adressent à l'opinion :

LA CONFERENCE DE PRESSE DU BUREAU DE L'A.P.E.M.U.

Depuis longtemps déjà, les spécialistes avaient conscience d'un malaise latent dans le monde musical français, mais il fallait une étincelle pour que tout s'embrase et que chacun prenne enfin conscience de la gravité du moment. Il semble bien que celle-ci soit apparue avec la suppression des trois orchestres O.R.T.F. de province. Cette mesure, assortie de perspectives de suppressions nouvelles, a suscité de telles réactions qu'elle a réussi cette double gageure de sensibiliser une partie de l'opinion à un problème « peu quotidien » et de sortir le monde musical de sa léthargie.

Mais, les professeurs d'Education Musicale de leur côté, avaient à faire face à une situation peu encourageante depuis déjà pas mal de temps. La crise, pour eux, n'était pas récente, hélas ! Et de nouveaux éléments venaient l'aggraver au début de cette année scolaire : refus de créations de postes, mieux encore, suppression de postes de certifiés à Paris, disparition de l'épreuve de musique au concours d'entrée à l'Ecole Normale, suppression du corps de professeurs de la Ville de Paris, et, à plus longue échéance, délestage progressif de nos lycées en classes de premier cycle.

Il devenait urgent d'alerter l'opinion et d'essayer de la persuader que l'origine du malaise musical en France se situait précisément au niveau de l'Education Nationale, que la suppression d'emplois de musiciens était irrémédiablement liée à une formation négligée d'un public et d'une future élite sociale.

C'est pourquoi le bureau de l'A.P.E.M.U. prit la décision (rapide parce qu'opportune) de pousser un cri d'alarme ailleurs que dans les couloirs ministériels (lesquels, c'est bien connu, ne rendent que fort peu d'échos !), et de s'adresser directement à la presse. La formule de la conférence de presse est certes à la mode ; mais elle était entièrement nouvelle pour des professeurs d'Education Musicale et le problème était précisément d'intéresser des journalistes à la situation de notre « minorité ». Notre détermination devait être la garantie de succès de l'entreprise.

Le 17 décembre dernier, à 15 heures, le bureau de l'A.P.E.M.U. invitait donc les représentants de la presse ainsi que quelques personnalités musicales (n'occupant aucune fonction administrative liée à l'Education Nationale) dans la salle de conférences du musée des Arts et Traditions populaires, au Palais de Chaillot. Une brochure était remise à chacun à l'entrée ; elle contenait, outre une brève évocation du problème, deux graphiques édités par l'I.S.M.E. (qui placent si éloquemment la France au dernier rang des nations civilisées pour l'Education Musicale) ainsi que quelques commentaires les interprétant.

On a pu regretter le petit nombre de journalistes qui voulurent bien répondre à notre invitation, mais la présence de quelques-uns d'entre eux, parmi les plus éminents, était l'assurance d'un succès certain. D'autre part, la proximité, à quelques heures d'intervalle, d'une autre conférence sur les questions musicales aux Arts et Lettres (rapport de la commission ministérielle) risquait de restreindre quelque peu le déroulement de la nôtre. Disons d'ailleurs que nous n'avions pas recherché cette proximité et qu'elle fut le résultat d'une pure coïncidence, heureuse pour nous finalement.

Après avoir remercié les personnalités présentes, notre secrétaire, M. Loupias, indiquait les raisons qui nous rassemblaient alors et qui nous poussaient à sortir quelque peu de notre cadre administratif habituel. Il devait insister d'autre part sur la représentativité de l'A.P.E.M.U. dont le bureau parlait ce jour au nom de 650 professeurs (sur les 900 titulaires que compte actuellement l'Université) et avouer aux journalistes présents que nous attendions d'eux beaucoup, qu'eux seuls avaient pouvoir de faire ressortir au grand jour la gravité de nos problèmes.

Lecture était faite ensuite, par M. Letouzé, de la motion votée à l'unanimité par le congrès de l'Association en septembre dernier et qui prouvait, si besoin était, que l'A.P.E.M.U. n'avait pas attendu les récents événements pour dénoncer l'insuffisance tragique de l'Education Musicale française.

Mlle Levallois prenait ensuite la parole pour définir la place de la musique dans une culture bien comprise et la tâche des professeurs d'Education Musicale face, d'une part à un accroissement excessif de la technicité, d'autre part aux perspectives d'une organisation des loisirs. Il était nécessaire, devant une telle assistance, de définir nos buts exacts ainsi que nos possibilités, de dissiper les équivoques qui pouvaient subsister et, surtout, de montrer à des personnes qui ne connurent pas, pour la plupart, dans leur jeunesse, de professeur d'Education Musicale valable (et qui n'imaginent pas toujours ce qu'il peut réaliser lorsqu'il en a les moyens) quelle place il peut tenir dans une éducation harmonieuse. D'ailleurs le graphique de l'I.S.M.E., que chacun avait sous les yeux, venait confirmer que la plupart des pays qui nous entourent n'ont pas hésité à miser, parfois même fortement, sur la valeur culturelle et formatrice de la musique. Certains, même, comme la Hongrie, ont tenté avec succès, dans des établissements de premier degré, d'intégrer la musique aux disciplines de base, et nullement dans l'optique d'une future formation technique.

Après cet exposé qui visait à convaincre, s'il était nécessaire, les plus réticents, il fallait bien en venir au « quotidien » et dresser un bilan de l'actuelle situation dans l'Université française. Les graphiques cités nous relèguent au dernier rang, tant dans le premier que dans le second degré, ce qui n'est déjà pas des plus flatteurs. Mais ils ont été établis d'après des textes officiels, c'est-à-dire qu'il prévoient « une heure » de musique hebdomadaire du cours préparatoire à la troisième. Or, nous savons tous ce qu'il en est en réalité de cette heure.

Il devenait donc essentiel de dénoncer l'hypocrisie d'une Administration qui se retranche constamment derrière des textes non respectés pour « justifier » l'existence de l'Education Musicale dans notre pays. M. Voirpy devait ainsi s'appliquer à brosser l'exacte situation de notre enseignement tour à tour dans les horaires, les programmes et les examens. Il devait insister particulièrement sur la situation catastrophique du premier degré où, nul ne l'ignore parmi nous, l'heure de musique n'est que très rarement assurée et sur les raisons de cette démission :

— Formation insuffisante dans les Ecoles Normales, — la moitié n'ont pas encore de titulaire, — absence d'épreuve à l'entrée et surtout à la sortie, horaires insuffisants, programmes inexistants, etc...

— Recrutement de plus en plus grand d'instituteurs non normaliens qui ont pu n'avoir jamais fait de musique durant leurs études.

— Suppression du recrutement en maîtres qualifiés lorsqu'il existait (Ville de Paris)...

La présence quelque peu illusoire de professeurs qualifiés dans le second degré ne doit pas nous faire oublier que très peu d'élèves de ce niveau d'enseignement reçoivent une formation musicale valable (25 pour cent environ) : trop de lycées n'ont pas de titulaires, la formation des maîtres de C.E.G. laisse à désirer et ne peut pas être actuellement considérée comme suffisante, les C.E.S. nous échappent encore totalement alors que les lycées leur abandonnent de plus en plus leurs classes de premier cycle.

Et nous passerons sous silence la situation plus que précaire de notre enseignement FACULTATIF dans le second cycle.

Quant aux programmes, point n'est besoin d'épiloguer ici pour dénoncer leur manque d'adaptation à l'âge des enfants, de coordination par rapport aux autres disciplines, leur ambition, etc... Les examens, eux, n'existent plus guère pour nous puisqu'ils se réduisent maintenant à l'épreuve facultative du baccalauréat et à l'épreuve de chant du certificat d'études primaires (partagée avec la récitation).

La conclusion de cet exposé (parfois long parce que, hélas ! trop riche) résumait les revendications de toujours de l'A.P.E.M.U. faisant toutefois la part des réalisations prioritaires et insistant sur l'absolue nécessité de les promouvoir d'urgence, faute de quoi on risquerait d'assister, impuissants, à une constante dégradation et, pourquoi pas, à notre disparition pure et simple de l'Education Nationale. Toutes les suppositions sont permises à partir du moment où l'on supprime des postes péniblement créés.

Ces mesures peuvent se formuler ainsi, dans leur acception la plus générale :

— Organisation d'un enseignement sérieux dès la maternelle ;

— Des maîtres qualifiés à tous les niveaux de la scolarité (avec priorité actuellement pour les Ecoles Normales) ;

— Révision des programmes et horaires et, en priorité, dédoublement des classes de sixième et cinquième ;

— Introduction d'un enseignement instrumental ouvert à tous ;

— Création de sections artistiques sanctionnées par des examens ;

— Création de classes à mi-temps destinées aux élèves des Conservatoires.

●

Les éléments d'une discussion ne pouvaient manquer et celle-ci fut effectivement fructueuse en ce sens qu'elle permit de nouvelles précisions et qu'elle dissipa sans doute d'inévitables malentendus. (Avant de mentionner les auteurs des principales questions, nous les prions de bien vouloir nous excuser si nous ne reproduisons pas ici l'ordre exact de leurs interventions.)

Mme Claude Leduc, présidente de l'I.S.M.E., devait nous apporter le soutien total et compréhensif de son Association ainsi qu'une audience internationale si précieuse. M. Nicoly, président-fondateur des J.M.F., devait lui aussi insister sur la nécessité de s'unir et de mettre tout en œuvre pour promouvoir une action efficace en touchant directement les responsables politiques et administratifs locaux et nationaux. M. Yves Hucher, professeur agrégé de lettres et musicographe éminent apportait le poids de son expérience aux raisons d'exiger un enseignement musical valable, ajoutant non sans esprit que, si certaines personnes avaient encore le souvenir du cours de musique où l'on s'amuse, il pouvait leur opposer celui du commentaire de textes, où l'on s'ennuie le plus !

Au cours de cette discusion si variée dans ses aspects, M. Musson devait apporter plusieurs précisions importantes, concernant notamment les enseignements de la Ville de Paris ou les débuts de l'Education Musicale, appuyant en cela les arguments des divers exposés.

Mais toutes ces personnalités nous étaient acquises par avance et la parole devait finalement rester aux représentants de la presse, parmi lesquels nous comptions MM. André Boll, Maurice Fleuret, Charles Imbert et Claude Samuel. Il n'a pas été possible, malheureusement, de prolonger les commentaires au-delà de 17 heures (la salle devant être libérée), et tous le regrettèrent. Mais M. Claude Samuel, après être intervenu au sujet du baccalauréat artistique en définissant ses limites et son intérêt peut-être restreint, nous fournissait de précieux points de comparaison avec l'enseignement musical aux Etats-Unis, tel qu'il avait eu récemment l'occasion de l'étudier. Il insistait notamment sur le rôle actif qui était dévolu aux élèves (groupes instrumentaux vocaux, etc...) face à la conception souvent trop culturelle et abstraite de notre Education Musicale. Il permettait, à ce sujet, au bureau de l'A.P.E.M.U. de revenir sur la nécessité absolue de former des auditeurs « actifs », vivant la musique. Cet important problème, soulevé par ailleurs par M. Charles Imbert, est à l'origine d'un malentendu fondamental. Sans prétendre en effet dispenser dans nos établissements une formation technique qui appartient aux Conservatoires, il est impossible de concevoir une Education Musicale valable sans la participation vivante de l'enfant et une compréhension sommaire de la langue musicale. Nous savons que, si nous n'y réussissons pas toujours actuellement, cela tient beaucoup plus aux conditions dans lesquelles nous devons travailler (voir bilan ci-dessus) qu'au principe même.

●

Ce premier contact avec le monde de la presse fut, certes, très incomplet et nous ne prétendions pas faire le tour complet de nos problèmes en deux heures d'exposé et de discussion. Mais, dans l'esprit de tous, cette manifestation ne pouvait être que le prélude à une action de longue haleine. Avec un mois de recul, il est possible de dresser un premier bilan très encourageant, sans pour autant se dissimuler que les buts restent encore lointains. Nous devons remercier tout d'abord M. Claude Samuel pour son remarquable compte rendu paru, avec photo, dans le « Nouveau Candide » du 24 décembre 1964. « Le Monde » du 19 décembre fit également mention de notre conférence. Tout récemment enfin, « Les Nouvelles Littéraires », sous la plume de M. Marc Pincherle, reprennent nos arguments en les développant sur deux colonnes. D'autres publications nous ont assuré de leur participation et toutes, présentes ou non à la réunion du 17 décembre, reçurent une documentation complète.

Par ailleurs, la présence parmi les personnalités invitées, de M. Ehrmann, président de la Confédération Musicale de France et de l'Association des Professeurs de Conservatoires, permit l'admission de l'A.P.E.M.U. au sein du « comité de liaison pour la sauvegarde de la musique », nouvellement créé et qui groupe très largement tous les organismes professionnels et corporatifs liés à la musique : compositeurs, chefs d'orchestre, musiciens, facteurs, industries phonographiques, etc...

Il n'est sans doute pas besoin d'insister sur l'intérêt et la nouveauté d'un tel rassemblement qui oppose, pour la première fois en France, un véritable front commun aux dangers qui nous menacent.

Le bureau de l'Association n'entend pas en rester là et il multipliera les contacts et les actions, au cours des mois à venir, pour que la musique retrouve en France la place qui lui est due et que son enseignement soit finalement intégré à l'Université, sans la moindre défaillance, « de la Maternelle à la Faculté ».

C. VOIRPY,
Membre du Bureau de l'A.P.E.M.U.

MENDELSSOHN :

OUVERTURE de la GROTTE DE FINGAL

par Mlle PONSOT
Professeur d'Education Musicale

Partition de poche :

Heugel et Cie, Paris.

Discographie :

Orchestre Philharmonique de Berlin, direction Karajan (Columbia FCX 920).

Orchestre Philharmonique de Vienne, direction Furtwängler (Voix de son Maître, DB 6941).

Orchestre Philharmonique de Londres, direction Van Beinum (Decca K 2237).

Circonstances de composition :

En 1829, à l'âge de vingt ans — quelques semaines après la première audition que fut la reprise de la *Passion selon saint Mathieu* à la Singacadémie de Berlin — Mendelssohn, pour parfaire sa culture, entreprend une série de voyages à l'étranger. Le premier a pour but l'Angleterre : Londres lui fait un accueil des plus flatteurs. C'est ensuite la visite de l'Ecosse qui enchante le musicien et lui inspirera plusieurs œuvres, notamment la *Grotte de Fingal* et la *Symphonie Ecossaise*.

C'est au retour d'une promenade à la grotte de Fingal — grotte maritime située sur la côte d'une des îles Hébrides (à l'ouest de l'Ecosse) que Mendelssohn, séduit par les mouvements de l'eau, les jeux de lumières, les sonorités étranges renvoyées par les voûtes, eût l'idée de cette ouverture (qu'il appela *Pour une île solitaire*) ; il en écrivit aussitôt — en les orchestrant — les premières mesures. Il travailla beaucoup à cette œuvre, désespérant de l'écrire telle qu'il la voulait. Elle fut terminée à Dusseldorf en 1832.

Situation de l'œuvre par rapport aux ouvertures romantiques contemporaines :

Bien que terminée en 1832, l'ouverture de la *Grotte de Fingal* n'exploite guère la voie ouverte par les chefs-d'œuvre de Beethoven et de Weber.

En effet, les ouvertures de *Léonore* (1806), du *Freischütz* (1821), tout en conservant les éléments et les articulations essentiels de la forme « sonate », remplaçaient ce cadre rigide et un peu stéréotypé, par une architecture plus complexe de cinq sections, mieux adaptée aux exigences à la fois symphoniques et dramatiques de cette forme.

Aucune de ces innovations, dans la *Grotte de Fingal* (comme dans la plupart des ouvertures du compositeur, notamment *Le calme de la mer et l'heureux voyage* et *La belle Mélusine*) L'œuvre se signale même par l'absence totale d'élément dramatique, absence qui se justifie par le fait qu'elle n'est la préface d'aucun drame, et ne prétend pas davantage en constituer un abrégé symphonique.

Son intérêt est autre : il réside, en effet, dans son contenu descriptif ; bien loin d'être une œuvre abstraite de musique pure, *La Grotte de Fingal* est une pittoresque évocation de la nature ; et précisément, il convient d'admirer à quel point les deux éléments symphonique et descriptif s'admettent l'un l'autre ; l'écriture rigoureusement classique de Mendelssohn, au lieu de compromettre l'expression pittoresque de son inspiration la favorise et l'encadre — notamment tout le début de la partie centrale est à la fois un développement serré et dynamique des deux parties essentielles du thème I et une libre évocation, toute poétique, de la répercussion des « voix mystérieuses » de l'une à l'autre parois de la grotte (motif de fanfares).

Analyse :

Pour la clarté de l'analyse, nous envisagerons successivement les deux aspects de l'œuvre ; tout d'abord *La Grotte de Fingal* — allegro de symphonie, puis cette même œuvre dans son rôle d'évocation marine.

A. — « LA GROTTE DE FINGAL » — ALLEGRO DE SYMPHONIE.

Son plan est tout à fait classique ; le matériel thématique l'est aussi par son économie : deux idées seulement.

1) LES THÈMES.

Le thème I, en mineur, mystérieux par la continuité des tenues aux violons et aux bois, répète aux bassons doublés des cordes graves, un seul et court mouvement descendant, léger et liquide comme de petites vagues. Pour l'analyse, nous distinguerons plusieurs parties dans ce thème : Ia, Ib (mes. 13) et Ic (mes. 26) (voir les exemples 1 et 2).

Le thème II, relatif majeur, est un lied expressif, exposé par le groupe des violoncelles et des bassons ; les cordes accompagnent d'une dentelle régulière et légère, procédé fréquent chez le musicien (ex. 3).

Construit comme une marche, ou, en l'imaginant à deux voix, comme deux entrées de fugue, ce thème II présente un curieux phénomène de mutation (mes. 52), réminiscence inattendue d'une écriture contrapuntique chère à Mendelssohn.

A ces deux thèmes essentiels s'ajoutent : d'une part, l'appel des fanfares traité à la fois comme un thème de développement, et comme un élément du pittoresque (ex. 4) — d'autre part, un petit motif terminal, qui surgit à la fin de l'ouverture pour en animer la coda (ex. 5).

2) LE PLAN.

Exposition.

Exposition du thème I (si mineur) :
Ia = cordes graves + bassons (mes. 1).
Ia = violons.
Ib = violons (mes. 13).
Ic + Ia = d'abord, conclusif (mes. 26) — ensuite, pont modulant vers le ton relatif.

Exposition du thème II (ré majeur) :
II = violoncelles + bassons (mes. 47).
II = violons.

Reprise du thème I (si mineur puis ré majeur) :
Ia = comme un pont (mes. 70)
Ia + Fanfares = brillant développement rythmique terminal.

Développement.

Sur le thème I (a et b) :
Alternance de Ia et des fanfares (si mineur) (mes. 96).
Alternance de Ib et des fanfares (mes. 112).

Sur le thème II :
Evocation du thème II (ré majeur) (mes. 123).

Sur le thème I (dominante de si) :
Alternance modulante de Ia (rythme modifié) et Ic (mes. 131).

Dialogue rythmique (opposant cordes et bois) en crescendo, sur Ia, et menant à la réexposition.

Réexposition.

Réexposition du thème I (si mineur) :
Ia = cordes graves (mes. 180).
Ib = violons.
Réexposition du thème II (si majeur) :
II (raccourci) = clarinette (mes. 202).
Coda (de la sous-dominante à si mineur) :
Motif nouveau + Ia = hautbois (mes. 217).
Accords de conclusion.
Ultime apparition de Ia et II.

3) Observation du plan.

Nous remarquons :

Au niveau des grandes parties :

— l'absence d'introduction lente (qui précède habituellement l'exposition des thèmes dans un allegro de symphonie ou une ouverture de cette forme, à l'époque romantique) ;

— l'enchaînement, sans reprise, de l'exposition au développement (fréquent dans les ouvertures romantiques) ;

— le découpage équilibré des trois parties — noter cependant, le raccourcissement des thèmes à la réexposition ;

— la clarté des articulations — chaque partie est ponctuée par un développement terminal (qui peut d'ailleurs se transformer en pont vers la partie suivante) ;

— la rigueur du plan tonal d'ensemble ; en particulier, le retour au ton initial, au début de développement (thème Ia), scrupule caractéristique de l'écriture classique et qui s'observe fréquemment chez Mozart.

Au niveau des subdivisions :

— le même équilibre, la même symétrie dans la succession des thèmes, la même clarté d'articulation qu'au niveau des grandes parties (remarquer à cet égard, le pont qui relie l'exposition de Ib à II) ;

— au point de vue tonal, les rapports de tierces (inaugurés par Beethoven dans ses symphonies) des modulations internes du thème Ia, dans son exposition. Cette mobilité tonale — dès le début du thème — crée une sensation de dépaysement, qui est remarquable.

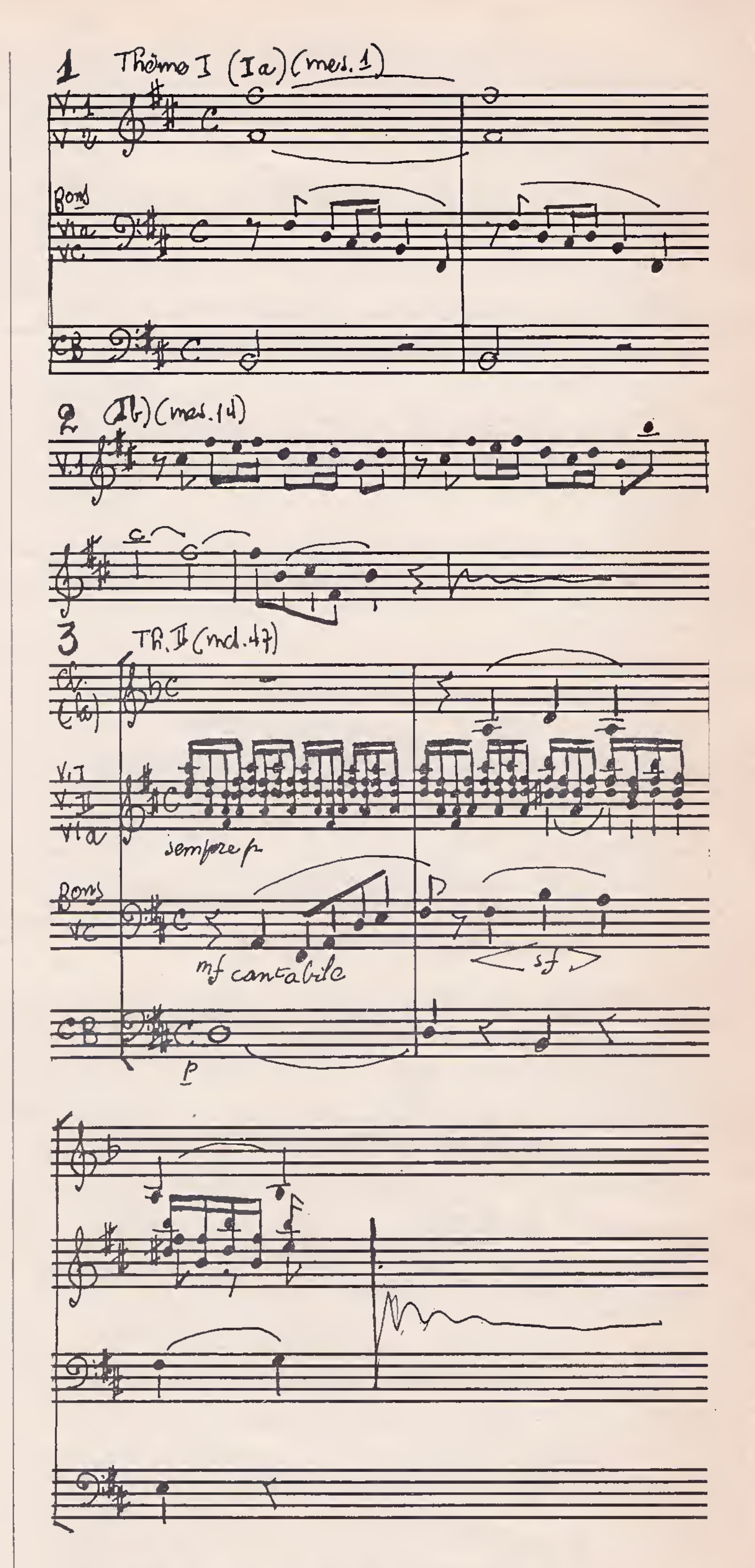
B. — « LA GROTTE DE FINGAL » - EVOCATION MARINE.

Dès les premières mesures, en effet — nous le disions à l'instant — ne sommes-nous pas davantage « impressionnés » par un climat, entraîné par un mouvement que sollicités par l'exposition d'un thème précis, le motif des bassons-violoncelles ? Les pédales des violons, le trait des violoncelles (mes. 3) qui chantera magnifiquement d'ailleurs au moment de la réexposition (mes. 184), ne sont-ils pas thèmes au même titre que le motif descendant ? A moins qu'aucun de ces éléments ne soit véritablement thème et que l'ensemble ne tende, avant tout, à être « impression »... Cette admirable introduction à la grotte a peut-être, dans une certaine mesure, ouvert la voie du langage descriptif à maints auteurs de poèmes symphoniques.

D'autres effets nous frappent encore. Un musicologue, au sujet de l'alternance du majeur et du mineur, dans *La Grotte de Fingal,* parle de jeux d'ombres et de lumières. Le mode majeur du thème II, en effet, lorsque celui-ci apparaît — en particulier au cours du développement, et surtout dans sa réexposition — produit un véritable effet de lumière, auquel contribue également le timbre choisi de la clarinette (réexposition).

Nous avons déjà parlé des fanfares. Elles résonnent surtout au cours du développement central (mes. 96 à 123) ; l'effet produit est saisissant ; il est dû à un renouvellement continuel du choix des timbres et des groupes de timbres — les cuivres, cors ou trompettes étant utilisés isolément par opposition aux bois réunis. Ecoutons l'admirable decrescendo du développement du thème Ib (mes. 117 à 123). En outre, l'atmosphère mystérieuse de ce passage est certainement due à l'absence de carrure dans la succession des répliques échangées d'un pupitre à l'autre.

Remarquons, en conclusion, qu'à la manière de Beethoven et de Weber, la partie centrale de l'ouverture donne la clé de l'intérêt de l'œuvre. Ce passage est d'ailleurs beaucoup plus que pittoresque ; il est inquiétant, et, s'il n'évoque aucun argument théâtral, l'atmosphère qu'il détermine est presque dramatique.



L'orchestre dans « La Grotte de Fingal » :

La manière de traiter l'orchestre — dont la composition est rigoureusement celle de l'orchestre classique — contribue essentiellement, en effet, à colorer l'idée musicale de Mendelssohn, à lui donner toute sa valeur d'évocation, toute sa poésie. La qualité la plus frappante, chez le musicien, est la clarté du langage ; ses effets sont obtenus avec un matériel sonore simple mais aussi une sûreté remarquable dans le choix des timbres.

Cette appréciation de l'orchestration de *La Grotte de Fingal* était déjà contenue dans l'analyse des thèmes et du développement. Nous ne reviendrons pas sur les exemples déjà donnés (début du thème I, développement, etc...). Admirons encore la légèreté des accompagnements, souvent confiés aux cordes ; par exemple le dessin parallèle des premiers violons, seconds violons et altos au-dessus du thème II dans son exposition (ex. 3).

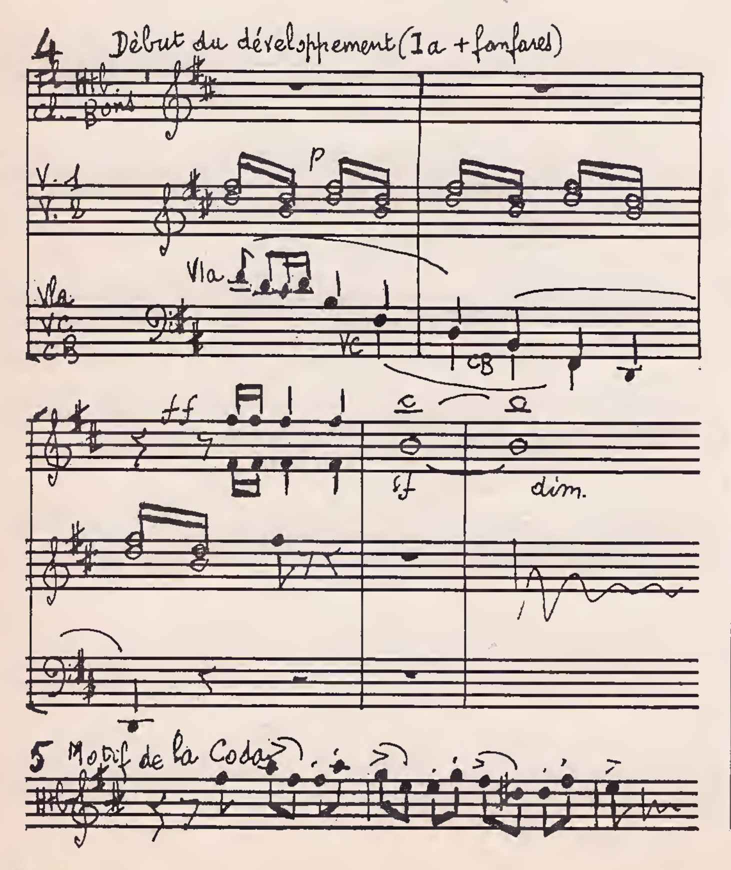
Remarquons enfin, d'un point de vue général, qu'à mesure que nous avançons dans l'œuvre, le choix du timbre prend une valeur plus grande : si la réexposition des deux thèmes est raccourcie — en mesures — elle est nettement plus dense, quant au contenu poétique, par l'originalité et la variété des timbres. Citons une fois encore à cet égard, la réponse chantante des violoncelles (mes. 180) au motif Ia des altos, à laquelle succède aussitôt les staccatos des bois ; le thème atteint un lyrisme qu'il n'avait pas dans l'exposition ; il s'apaise ; et le hautbois lance un appel très doux ; la clarinette expose alors le thème II et Mendelssohn se complait dans cette tonalité de si majeur, qu'il ne quitte pas — contrairement à l'exposition ; remarquons l'attente expressive du sommet de la phrase (mes. 207).

Ce sont encore les bois, plus particulièrement instruments de poésie chez Mendelssohn, qui concluent cette grande évocation dans un expressif mouvement contraire confié à la clarinette et à la flûte.

Conclusion :

L'ouverture de *La Grotte de Fingal* que Wagner admirait comme un chef-d'œuvre et dont Mendelssohn parlait lui-même comme du « meilleur de ce qu'il pouvait faire », constitue certainement avec le *Songe d'une nuit d'été* le genre musical symphonique le mieux adapté aux qualités de ce compositeur.

Mendelssohn pourtant, désira toute sa vie écrire un opéra et attribuait à l'insuffisance du livret chacun de ses échecs. Sans doute était-il dans l'erreur. Ce musicien, personnalité heureuse peu familier de la souffrance, n'était pas fait pour exprimer musicalement le drame. Et c'est un tel charme pour nous, qu'il ait su si délicatement évoquer le monde enchanté de l'air ou de l'eau, de la nuit ou des sombres antres marins...



EXAMENS ET CONCOURS

ÉPREUVES 1964

CENTRE NATIONAL DE PREPARATION AU C.A.E.M.

(Lycée La Fontaine)

Solfège



C.A.E.M. : Deuxième Degré

Histoire de la Musique dans la civilisation.

Wagner, dans sa *Lettre sur la Musique,* préconise l'intime fusion de la poésie et de la musique. Qu'entend-il par là ? Croyez-vous que cette alliance étroite se soit fréquemment réalisée avant et après lui ? N'y a-t-il pas des moments où, dissociés, musique et littérature se sont tout de même influencées ?

C.A.E.M. - Premier Degré

Dictée



Composition française.

« Les premiers des hommes, a écrit Alfred de Vigny, seront toujours ceux qui feront, d'une feuille de papier, d'une toile, d'un marbre, d'un son, des choses impérissables ».

Le XXe siècle donne-t-il tort ou raison au poète ?

Bela Bartok : LE MANDARIN MERVEILLEUX

par Jacques CHAILLEY
Professeur d'histoire de la musique à la Sorbonne

(suite et fin)

V. - LA FILLE ET LE MANDARIN DEUXIEME EPISODE : LE MANDARIN POURSUIT LA FILLE

a) **La fille se penche sur le mandarin, qui, enfin échauffé, étreint la fille** (59).

Le coup de cymbales déclenche une large pédale supérieure en secondes mineures répétées *mi-fa* (cf. 21, éviction du vieux beau) auxquelles s'ajoutent *fa d* et *sol d* à la deuxième mesure. Cinq fois de suite, des glissades ascendantes de cuivres (trombones et cors utilisant leurs harmoniques) déballent comme un paquet d'ordures. C'est le prélude. La cinquième fois, la vague recouvre l'ensemble et l'orchestre se met en mouvement.

b) **La fille cherche à se dégager** (59/6).

Sous le trémolo des quatre mêmes notes de pédale supérieure (que parcourent des dessins contraires de flûte et clarinette), un trombone avec sourdine (en réalité ils sont trois se relayant, ce qui permet une longueur de phrase sans respiration impossible à un seul) se lance en un tournoiement affolé de bête prise au piège et tourne en rond sur une échelle à pycnon de type arabe (ex. 50), devenant ensuite (ex. 51), le début rappelant d'assez près la présentation du mandarin sur son échelle pentatonique (34).

Brusquement, sans point d'appui, le trombone sourdine se tait, sans que le mouvement se ralentisse pour autant : la fille s'est dégagée.

c) **La fille dégagée, le mandarin se lance à sa poursuite** (61/6 au 2/2).

C'est le morceau le plus spectaculaire de la partition, et c'est sans doute pourquoi il sert de final à la suite d'orchestre. Bartok y atteint à une frénésie sauvage d'une force exceptionnelle qui place la partition, comme la bacchanale de *Daphnis* ou celle de *Bacchus et Ariane*, parmi les grands morceaux à succès du répertoire des chefs d'orchestre.

Première partie.

Ostinato rythmique des basses, dont l'orchestration ira sans cesse en s'accroissant : c'est un *la*, harmonisé dans le grave *sol d - mi b - la*. L'orthographe adoptée montre bien comment procède Bartok : la note dominante étant *la*, seule valable pour l'analyse tonale, il lui ajoute deux dissonances : 9ᵉ mineure et triton, qu'il y ait en fait une consonance de quinte juste *la b-mi b* ne compte pas. Bartok en somme applique à la dissonance, à l'envers, l'axiome médiéval de la *double consonance :* si deux notes consonnent chacune avec une troisième, disaient les médiévaux, peu importe qu'elles dissonnent entre elles. Si deux notes dissonnent avec une troisième, dit Bartok, peu importe qu'elles consonnent entre elles.

Sur cet obstiné va s'édifier, en un mouvement affolant, une sorte de strette de fugue aux intervalles irréguliers : (ex. 52) échelonnement où nous retrouvons l'un des accords bartokiens typiques. Chaque entrée se fait, sur un dessin semblable mais non identique, selon une échelle propre à chaque voix, au caractère d'improvisation d'*hora lunga* riche en trihémitons, chaque note restant en principe conjointe à sa voisine dans son échelle. Voici, par exemple, l'échelle de la première entrée, en trois groupes distincts sujets à métaboles entre eux (en noir, les degrés faibles) : ex. 53).

Dans le groupe III, le plus important, Bartok mettra en valeur la symétrie d'inversion des intervalles par rapport à la note-pivot *la.*

Deuxième entrée (64) : (ex. 54) - Troisième (66) : (ex. 55) - Quatrième (66/6) : (ex. 56) - Cinquième (68) : (ex. 57).

On observera, d'une échelle à l'autre, la progression à partir d'échelles populaires réelles ou vraisemblables vers des échelles bartokiennes évidemment inventées et impossibles dans la vraie musique populaire — tout en en conservant parfaitement le style.

La voix suivante une fois entrée, la précédente continue à courir sous elle, comme dans une fugue, en son dessin rythmique propre et en principe également sur son échelle; en général elle se simplifie ensuite, procédant, soit par parallèles (mesures 3 et 4 à partir de 67/7), soit par cellules mélodiques répétées ou variées : ex. le dessin (ex 58), que l'on trouve de 66/5 à 67/5 et qui se transforme ensuite sans disparaître. Les deux glissandos de trombone nues 65/3 et 5 sont hors échelle et hors thème : ils rappellent la proximité des vauriens dont ils évoquent le thème.

Noter aussi l'élément « piu stretto » de 67/6, et l'insistance accrue de chaque « note-pivot » d'une entrée sur l'autre, le *fa* de la dernière finissant par devenir, comme dans le *Cortège du Sage* ou d'autres pages typiques de Stravinsky, une véritable obsession.

Deuxième partie (de 69 au faux pas 71).

L'obstiné s'arrête, et un énorme unisson des cordes et des bois tourne en rond sur l'échelle de la dernière entrée, pendant que la première trompette tourne elle aussi autour de la même note, mais selon l'échelle des demi-tons chromatiques, les autres cuivres scandant de toute leur masse des accords dissonants où on peut déceler un souvenir du thème du mandarin 36/3 (que l'on retrouvera bientôt tel quel). L'effet est prodigieux.

Troisième partie (71 à la fin de la suite d'orchestre).

La course des cordes et bois s'arrête brusquement sur

un point d'orgue bref : le mandarin a fait un faux pas. Il tombe, mais se relève aussitôt et continue sa poursuite effrénée.

Les trombones glissando réintroduisent le thème du mandarin, que prolongent aux bois des fusées de triolets montants et descendants. Ceux-ci évoquent peut-être le thème des vauriens (ils ne vont pas tarder à sortir). Noter, malgré la mesure apparemment régulière à 4 temps, les variations rythmiques du thème : 7 temps, puis 5, puis 7, etc. (à partir de 71/7, les mesures changent, mais leur numérotation reste arbitraire).

De 72 à 73, le rythme est presque régulier à 7 (sauf une incise à 5), mais à 73 tout se resserre et aboutit à un *aksak* 2 + 3 + 3 (noté 8/4) *allargando*, qui introduit la coda.

Cette *coda* (74) combine en strette le thème de la poursuite et les tierces du mandarin (cf. 36/6) : celui-ci vient d'atteindre la fille. Lutte. Pour la suite d'orchestre, une bifurcation conduit à une terminaison de 14 mesures continuant le mouvement effréné de la poursuite qui conclut sur trois accords glissés.

Dans la version ballet, que nous analyserons maintenant de façon plus sommaire, la continuation est plus courte, et les tierces du mandarin gardent une valeur plus affirmée. Le mouvement enchaîne sans arrêt avec celui de la séquence suivante.

VI. - LES TROIS MEURTRES

a) **Les vauriens sortent, dégagent la fille, dépouillent le mandarin** (76).

On retrouve le thème de l'agression, présenté cette fois sous la forme du prélude (mes. 3 sqq.) mais en strette. Rythme aksak.

b) **Premier meurtre par étouffement** (78).

Figuralisme des accords pesants aux cuivres graves, puis au trombone grave, une phrase martelée en noires (79) traitée par amplification (79/3) : souvenir de « Katchéi » dans *l'Oiseau de Feu.* Quand les vauriens pensent que le mandarin est mort, la phrase se calme et aboutit pianissimo à une double dissonance de deux 7e majeures.

c) **Première résurrection. Stupeur du quatuor** (84).
Réapparition timide du mandarin qu'on croyait mort sur une glissade expressive du violoncelle solo. Reprise et développement de cette glissade. Tout ce passage utilise des quarts de ton aux cordes comme éléments intermédiaires.

d) **Deuxième meurtre par le fer** (87).

Délibération : on retrouve le thème d'agression en strette (87/4). Meurtre : glissades, lourds accords de cuivres. Le mandarin chancelle, va tomber, puis se redresse et se précipite vers la fille : tout ceci est fidèlement suivi par la ligne mélodique.

e) **Troisième meurtre par pendaison** (94).

Les vauriens saisissent à nouveau le mandarin et délibèrent une troisième fois. Leur thème au cor 94/5-6. Pendaison (97) : glissades de toutes sortes, y compris celle des timbales (nécessitant des timbales chromatiques à pédales) et effort de traction de la corde traduite par les blanches des cors et des bois.

La lampe tombe et s'éteint, le corps du mandarin commence à s'éclairer de leurs bleu verdâtre (*sic*). Aux cors (que double un chœur nouveau venu chantant sur o) tierces rappelant le thème en tierces du mandarin (101).

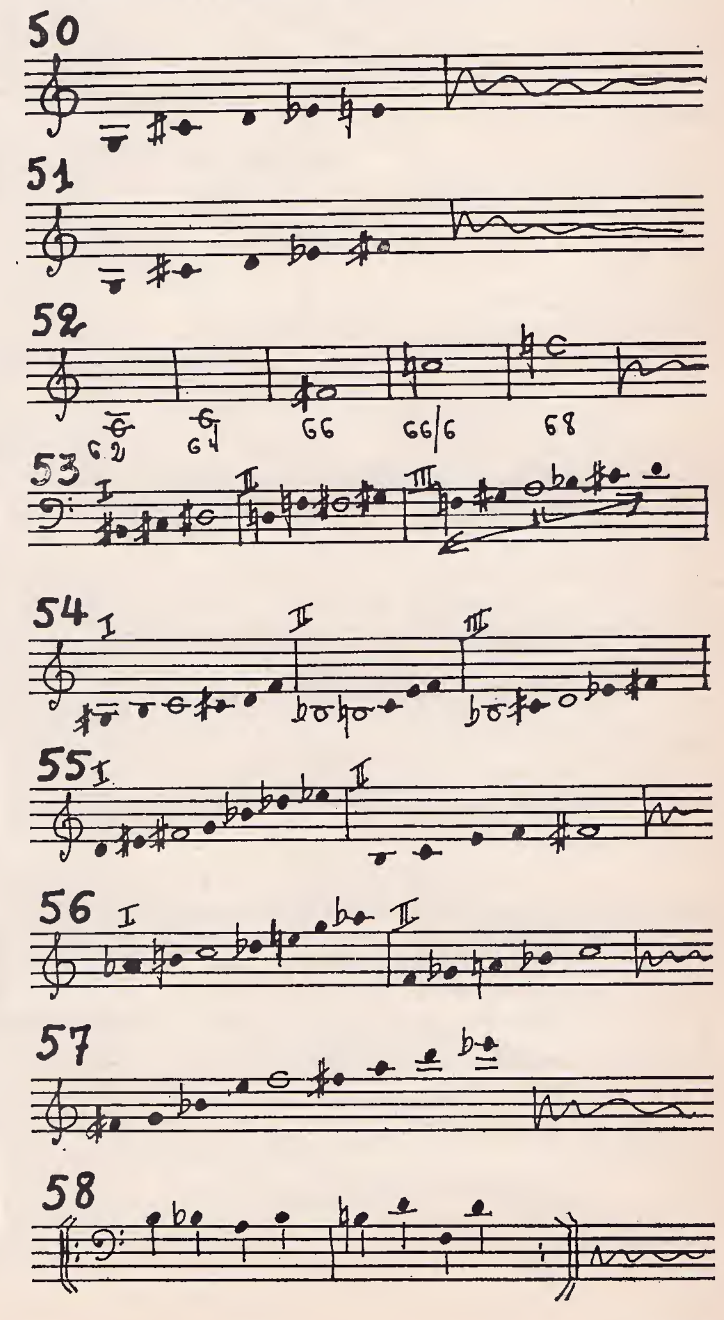
VII. - PITIE DE LA FILLE ET MORT DU MANDARIN

a) **Pitié de la fille : on dépend le mandarin** (102).
Les tierces du chœur s'appuient sur des accords exceptionnellement consonants — c'est le premier épisode de relative bonté. A noter, entre les mesures 102/2 et 102/3, un bel enchaînement par triton d'accords de quinte à vide dont Dukas avait donné le modèle aux mesures 5-6 d'*Ariane et Barbe-Bleue* (1906) et que devaient reprendre Ravel (*l'Enfant et les Sortilèges*, 1925, scène du jardin) et Honegger (*Napoléon*, 1927, scène des ombres).

b) **La fille embrasse le mandarin** (104).
On retrouve des éléments de sa valse de séduction.

c) **Mort du mandarin** (110).

Son thème, pianissimo. Sursauts de plus en plus faibles (cf. thème 84). Tremblements. Il meurt sur un dernier frisson (fin tonale en fa mineur).



SCHOLA CANTORUM

269, Rue Saint-Jacques - PARIS-V^{e} - ODÉ. 56-74

ÉCOLE SUPÉRIEURE DE MUSIQUE
DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par
Charles BORDES, Alexandre GUILMANT et Vincent d'INDY
Placée sous le Haut Patronage du Ministère des Affaires Etrangères
Subventionnée par la Ville de Paris et le Conseil Général de la Seine
et pour ses concerts, par le Ministère de l'Education Nationale

Directeur : **Jacques CHAILLEY**

Directeur Adjoint : **André MUSSON**

SECTION SPECIALE DE PREPARATION

aux examens et C.A.E.M. 1er degré et 2e degré

Aux concours d'entrée au Centre National de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine) et Cours Normal de la Ville de Paris

CONCOURS DU PROFESSORAT

assuré par :
André MUSSON : Dictées Musicales ; Déchiffrage au piano et transposition — Françoise LENGELE : Harmonie ; Improvisation d'accompagnement — Paule DRUILHE : Culture générale ; Littérature ; Histoire de la civilisation — Michel GUIOMAR : Histoire de la Musique, Morphologie.

Etat (C.A.E.M. 1er et 2e degrés), Lycée La Fontaine, Ville de Paris et Cours Normal.
Directeur d'Etudes : André MUSSON.

B. BARON (direction chorale, solfège), R. BRYCKAERT (pédagogie, solfège), O. CORBIOT (commentaires de disques), F. LENGELE (harmonie, improvisation), A. MUSSON (dictées, déchiffrage), A. TALIFERT (chant), P. DRUILHE (correction de devoirs d'histoire des civilisations, d'histoire de la musique, d'analyse des œuvres littéraires et musicales), J.-E. MARIE (acoustique), P. MAILLARD-VERGER (analyse des œuvres musicales).

Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves se préparant au professorat

Au début d'octobre, tous les élèves sont astreints à subir un examen de classement. Selon les résultats obtenus, ces élèves seront orientés soit vers une scolarité d'une année au terme de laquelle ils pourront être présentés à la première partie du Professorat ; soit vers une scolarité préparatoire. A la fin du premier trimestre, les élèves fréquentant cette classe préparatoire pourront être admis à la classe supérieure après avis du Conseil des Professeurs et si les notes obtenues au cours du trimestre le permettent.

Seuls les élèves titulaires de la première partie du C. A. sont dispensés de l'examen de classement.

Les études sont sanctionnées par les compositions trimestrielles portant sur toutes les épreuves figurant aux examens

Renseignements - Inscriptions au Secrétariat
de 9 h 30 à 12 h et de 14 h 30 à 19 h

CHORALE DES PROFESSEURS DE MUSIQUE DE LA VILLE DE PARIS

*L'exécution de l'*Oratorio de Noël *en l'église Saint-Germain-des-Prés illuminée, fut l'événement marquant d'une fin d'année particulièrement active. Après avoir prêté son concours aux Musigrains de Mme Arbeau-Bonnefoy les* 10 *et* 17 *décembre, et chanté par deux fois au Théâtre Gérard-Philippe à Saint-Denis (le* 9 *et le* 12*), la Chorale des Professeurs se retrouvait au grand complet le* 18 *sous des voûtes millénaires pour interpréter l'une des pièces maîtresses de l'œuvre vocale de Jean-Sébastien Bach.*

Le Wehnachts Oratorium n'a pas l'unité des Passions qui l'ont précédé; de nombreux airs sont empruntés à des œuvres antérieures, profanes pour la plupart, en outre, ses dimensions rendent difficile, sinon impossible, son exécution intégrale en concert : l'œuvre pourtant demeure extrêmement attachante. L'interprétation de Trajan Popesco m'a séduit dès la répétition par la conviction enflammée qu'il sut communiquer aux masses orchestrale et chorale. Les solistes, dont les remarquables qualités d'exécutants et d'interprètes ont allégé certaines longueurs de la partition, étaient Edith Selig, soprano, Clara Neumann, contralto, Michel Sénéchal, ténor et Michel Roux, basse. Je n'aurai garde d'oublier l'intelligent « écho » de Mme Reynaud-Dumas. La trompette étincelante de Roger Delmotte rehaussait d'un éclat tout particulier l'orchestre des Concerts Colonne. Passant tour à tour d'un recueillement tout intérieur à la plus éclatante puissance, la Chorale des Professeurs d'Education Musicale a animé d'une vie intense cette œuvre magnifique; elle a ainsi répondu à l'étonnant dynamisme du Chef d'Orchestre et fait, une fois encore, la preuve de ses possibilités. J'ai spécialement retenu le grand chœur d'Ouverture de la Cinquième Cantate, dont la fugue justement redoutée fut un véritable modèle de précision et de clarté.

En bref, un concert de la plus haute tenue, à l'issue duquel l'enthousiasme des interprètes avait à ce point gagné la foule immense qui se pressait dans l'église qu'en dépit du lieu et de la tradition, de nombreux auditeurs ne purent retenir leurs applaudissements...

Michel VIGNEAU,
Professeur d'Education Musicale
de la Ville de Paris.

PROCHAINES MANIFESTATIONS DE LA CHORALE

28 février, à 10 h 30, Théâtre du Châtelet. Concerts éducatifs Colonne : Palestrina, Fauré, Milhaud, Debussy, Berlioz,
direction : Robert BLOT.

13 mars, à 21 heures, Théâtre Gérard-Philippe à Saint-Denis, Rameau, Berlioz,
direction : Robert BLOT.

28 mars, à 17 h 15, Salle Poirel, Nancy-le-Roi, David Honegger, Requiem de Fauré,
direction : Marcel DAUTREMER.

3 avril, à 17 h 45, Théâtre des Champs-Elysées - A.M.J. - Requiem de Fauré.

RENCONTRES INTERNATIONALES DU FESTIVAL DE BAYREUTH DESTINÉES A LA JEUNESSE

Ces rencontres auront lieu du 10 août au 1er septembre 1965.

Peuvent participer à ces Rencontres les jeunes gens et les jeunes filles de 18 à 25 ans; les étudiants et étudiantes, s'ils sont plus âgés devront joindre à leur bulletin d'inscription une attestation délivrée par leur établissement.

Il est indispensable d'effectuer le virement des droits d'inscription (DM 8,—) au compte N° 1844 de la « Städtische Sparkasse Bayreuth » en même temps que l'expédition du formulaire d'inscription. C'est seulement après réception du virement que l'inscription sera confirmée aux participants. Droits de participation : DM 28,—. Date limite pour ce versement : 1er juin 1965.

L'hébergement est gratuit grâce à l'installation de dortoirs d'environ dix lits chacun. Chaque participant a droit à deux ou trois couvertures et à un sac de couchage. Dans les bâtiments où sont installés les dortoirs se trouvent également des salles à l'usage des participants. On peut obtenir de la nourriture et des boissons aux prix habituels dans la cantine installée à cet effet. On trouvera des repas à prix réduits dans des auberges situées à proximité du lieu de résidence.

Chaque participant est tenu de respecter le règlement relatif à l'utilisation du lieu d'hébergement et de se présenter au bureau des Rencontres le jour de son départ.

Chaque participant peut assister gratuitement à toutes manifestations des Rencontres.

PROGRAMME DES RENCONTRES :

Cercles d'études : Chœur, Orchestre et Orchestre de musique de chambre, Opéra, Danse et Interprétation de lied. — Séminaire sur Wagner et Forum consacré à Bayreuth. — Rencontre internationale de jeunes auteurs. — Exposition internationale « Jeunes représentants des arts graphiques en Extrême-Orient ». — Manifestations publiques : Concerts, représentations d'opéras et de pièces de théâtre, lectures d'auteurs, conférences et discussions, Fête d'été à l'Ermitage. — Possibilité d'assister aux représentations suivantes : « L'Anneau du Nibelung », « Parsifal », « Tannhäuser », « Vaisseau Fantôme ».

Pour tous autres renseignements (bulletins d'inscription, etc...) s'adresser à :

Rencontres Internationales du Festival destinées à la Jeunesse : 8580, Bayreuth
Boîte Postale : 2225.

BACCALAUREAT 1965

Le **Fascicule** (supplément au numéro 112) contenant l'analyse des trois œuvres musicales imposées pour 1965 est à votre disposition au prix de **4 F.**

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire - mandat - virement postal - 3 volets au nom de « L'Education Musicale », C.C.P. 1809-65 Paris).

En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

En ce qui concerne les trois œuvres au choix du candidat, nous pouvons fournir :

— **Debussy : Quatuor à cordes; Nocturnes pour orchestre; La Mer** (numéro 89 de juin 1962) .... **F 5,—**

— **Weber : Le Freischütz (ouverture) - V. d'Indy : Symphonie sur un Chant montagnard - M. Ravel : Jeux d'Eau . F 3,—**

GABRIEL FAURÉ ET SON ÉPOQUE

CHRONOLOGIE

par D. MACHUEL

	SON ÉPOQUE	GABRIEL FAURÉ
1845	Wagner : **Tannhäuser.**	12 mai : naissance à Pamiers (Ariège) de Gabriel Fauré, 6e enfant et 5e fils de la famille d'un ancien instituteur; son père est maintenant sous-inspecteur de l'Instruction primaire dans cette ville; sa mère est la fille du Capitaine Germain Lalène qui avait fait toutes les guerres de la Révolution. D'après Philippe Fauré-Frémiet, personne dans cette famille n'avait connaissance de la musique.
1846	Berlioz : version définitive de la **Damnation de Faust.** - Franck : Oratorio : **Ruth** et **Booz.**	
1847	Verdi : **Macbeth.** - Premier voyage en Russie de Berlioz.	Son père devient Inspecteur de l'Instruction primaire à Pamiers.
1848	Mouvements révolutionnaires à Paris (février et juin), à Vienne, en Prusse et en Italie (février à mai).	
1849	Mort de Chopin à Paris. - Meyerbeer : **Le Prophète.** - Liszt : les deux **Concertos pour piano et orchestre.** - Berlioz : **Te Deum.** - En mai : émeutes à Dresde.	Son père devient Directeur de l'Ecole Normale d'Instituteurs de Montgauzy à Foix, où toute la famille vient habiter. Il est difficile de dire comment, dans cette période qui va jusqu'en 1854, son esprit s'est éveillé à la musique, car il n'eut pratiquement pas d'occasion d'en entendre.
1850	**Lohengrin** est dirigé par Liszt à Weimar.	
1851	Verdi : **Rigoletto.** - Gounod : **Sapho.** A Paris, le 2 décembre, coup d'Etat de Louis Napoléon Bonaparte.	
1853	Fondation de l'Ecole Niedermeyer. Verdi : **Le Trouvère, La Traviata.** - Victor Massé : **Les Noces de Jeannette.** - Liszt : **Sonate en si mineur.** Publication des Soirées de l'Orchestre de Berlioz.	
1854	Wagner : **L'Or du Rhin.** - Berlioz : **L'Enfance du Christ.** - Liszt : les **Préludes.**	Au début d'octobre, son père le conduit à Paris pour le faire entrer à l'Ecole Niedermeyer, où il devait rester jusqu'en 1865; il y obtient des Prix pour l'Harmonie (1860), le Piano (1862) et la Composition (1865).
1855	Liszt : **Faust-Symphonie.**	
1856	Wagner : **La Walkyrie.** - Liszt : **Dante-Symphonie, Messe de Gran.** - Mort de Schumann à Endenich, près de Bonn.	
1857	Mort de Glinka, à Berlin. - Ch. Baudelaire : **Les Fleurs du mal.**	
1858	Offenbach : **Orphée aux enfers.** - Gounod : **Le Médecin malgré lui.**	
1859	Wagner : **Tristan et Isolde** - Gounod : Création de **Faust** à Paris. - Naissance, à Paris, d'Henri Bergson.	
1860	Saint-Saëns devient professeur à l'Ecole Niedermeyer. - Franck : **Six Pièces pour orgue.**	
1861	Mort de M. Niedermeyer, directeur et fondateur de la célèbre école. - 13 mars : première représentation de **Tannhäuser** à l'Opéra de Paris. - Pasdeloup donne ses premiers « concerts populaires de musique classique » au Cirque d'Hiver. - Naissance de Toulouse-Lautrec.	
1862	Naissance, à Saint-Germain-en-Laye, de Claude Debussy. - Brahms s'installe à Vienne.	
1863	Berlioz : les **Troyens,** 2e partie. - E. Manet : le **Déjeuner sur l'herbe.**	
1864	Gounod : **Mireille.** - Naissance, à Guingamp, de Guy Ropartz et, à Munich, de Richard Strauss.	
1865	Meyerbeer : **L'Africaine.** - E. Manet : l'**Olympia.**	Avant de quitter l'Ecole Niedermeyer, il a déjà écrit plusieurs œuvres dont certaines ne devaient jamais être remaniées : **le Papillon et la fleur** et **le Cantique de Racine** par exemple. Les vingt années qui commencent sont remplies de son amitié avec Saint-Saëns, Gigout, Messager, Duparc, puis d'Indy.
1866	Ambroise Thomas : **Mignon.** - Offenbach : **La Vie parisienne.** - Smetana : **La Fiancée vendue.** - Naissance, à Honfleur, d'Erik Satie. - Verlaine : les **Poèmes saturniens.**	En janvier, Fauré est nommé organiste à l'Eglise Saint-Sauveur de Rennes.
1867	Gounod : **Roméo et Juliette.** - Verdi : **Don Carlos.** - Wagner : **les Maîtres Chanteurs.** - Brahms : **Requiem allemand.** - Mort, à Paris, de Ch. Baudelaire.	
1868	Mort de Rossini. - Ambroise Thomas : **Hamlet.** - Saint-Saëns : **2e Concerto pour piano.** - Claude Monet : **le Déjeuner sur l'herbe.**	
1869	Mort de Berlioz à Paris. - Grieg : **Concerto pour piano.** - Franck : **les Béatitudes.** - Histoire de la générale de la Musique de Fétis (jusqu'en 1876). - Verlaine : **les Fêtes galantes.** - Naissance d'André Gide.	
1870	Publication des Mémoires de Berlioz. - Wagner épouse Cosima, la fille de Liszt et compose **Siegfried Idyll.** - Léo Delibes : **Coppélia,** ballet. - Duparc : **l'Invitation au voyage.** - Naissance, à Blamont, de Florent Schmitt. - Verlaine : **la Bonne chanson.** - Août : début du conflit franco-allemand. - 4 septembre, à Paris, proclamation de la République.	Fauré est organiste accompagnateur à N.-D. de Clignancourt (mars). A la déclaration de guerre, il s'engage dans un régiment de voltigeurs.
1871	Fondation de la Société Nationale de Musique. - Wagner : achèvement de **Siegfried.** - Naissance de Paul Valéry, à Sète. - 18 janvier, à Versailles : proclamation de l'Empire allemand. - En mars : la Commune.	Après l'armistice, il fut organiste à Saint-Honoré-d'Eylau, puis suppléant à Saint-Sulpice.
1872	Nietzsche : publication de **Naissance de la tragédie.** - Bizet : **l'Arlésienne.** - Moussorgsky : **la Chambre d'enfants.**	Saint-Saëns introduit Fauré auprès de Pauline Viardot dont le salon littéraire et musical est célèbre.

	SON ÉPOQUE	GABRIEL FAURÉ
1873	Fondation des Concerts de l'Association artistique dirigés par Edouard Colonne. - Franck : **Rédemption.** - Brahms : **Variations sur un thème de J. Haydn.** - Lalo : **Symphonie espagnole.**	
1874	Verdi : **Requiem.** - Moussorgsky : **Boris Godounov.** - Wagner : le **Crépuscule des Dieux.** - Saint-Saëns : **la Danse macabre.** - Claude Monet : **le Pont d'Argenteuil.** - A Paris : Première exposition des « Impressionnistes ». - Verlaine : **les Romances sans paroles; Art poétique.**	
1875	Inauguration, à Paris, de l'Opéra de Garnier. - Verdi dirige son **Requiem** à Paris. - Mort, à Paris, de Bizet, le 3 juin; Carmen avait été créé trois mois plus tôt. - Naissance, à Ciboure, de Maurice Ravel. - Entre février et juillet, vote par l'Assemblée des lois formant la « Constitution de 1875 ».	Fauré compose la **Sonate en la pour piano et violon**, qui devait être éditée l'année suivante chez Breitkopf.
1876	Inauguration du Théâtre de Bayreuth. - Naissance, à Cadix, de Manuel de Falla. - A. France : **les Noces corinthiennes.**	
1877	Audition intégrale, aux Concerts Colonne, de la **Damnation de Faust,** de Berlioz. - Invention du phonographe par Ch. Cros et Edison. - Claude Monet : **la Gare St-Lazare.**	Avril : Fauré est maître de chapelle à la Madeleine. Il est également professeur à l'Ecole Niedermeyer, où il a pour élève Messager. Il se rend à Weimar avec Saint-Saëns pour la création de **Samson et Dalila** que l'on doit à Liszt. Au cours d'une entrevue, Liszt trouve « trop difficile » **la Ballade** de Fauré. Depuis qu'il fréquente le salon des Viardot, G. Fauré est attiré par la cadette de la famille, Marianne, qui accepte d'être sa fiancée à la veille des vacances; mais quelques mois après, ce fut la rupture et G. Fauré s'en remettra lentement.
1878	Franck : **Trois Pièces d'orgue** et **Quintette piano et cordes.**	Création à l'Exposition Universelle de la **Sonate en la pour piano et violon.** Voyage en Allemagne pour entendre la **Walkyrie** et **l'Or du Rhin** (Cologne).
1879		Fauré compose le **1er Quatuor avec piano en ut mineur,** dédié à Léonard, excellent violoniste belge, avec qui il était très ami. Voyage à Munich pour entendre la Tétralogie.
1880	Borodine : **dans les Steppes de l'Asie Centrale.** - Naissance, à Rome, de G. Apollinaire.	
1881	Voyage de Debussy à Moscou. - Massenet : **Hérodiade.** - Brahms : **2e Concerto pour piano.** - En France, début de l'organisation de l'Enseignement primaire public, gratuit et obligatoire.	Fauré donne à la **Ballade pour piano et orchestre,** primitivement écrite pour piano seul, sa forme actuelle.
1882	Parution du Dictionnaire de Musique de Riemann. - Naissance de Stravinsky. - Wagner : **Parsifal.** - Lalo : **Namouna.**	
1883	Mort de Wagner à Venise. - Naissance de Webern et de Kafka.	Fauré épouse Marie Frémiet, fille du sculpteur animalier.
1884	Debussy obtient le Grand Prix de Rome avec **l'Enfant prodigue.** - Brahms : **4e Symphonie.** - Franck : **Prélude Choral et Fugue.**	Compose une **Symphonie en ré mineur.**
1885	Franck : **Variations Symphoniques.** - A. France : **Le Livre de mon ami.**	Mort de son père le 25 juillet. Sa Symphonie est dirigée en mars par Colonne, puis à Anvers par Saint-Saëns; Fauré la détruira plus tard.

	SON ÉPOQUE	GABRIEL FAURÉ
1886	Chabrier : **Gwendoline.** - Saint-Saëns : **3e Symphonie avec orgue.** - Franck : **Symphonie en ré mineur** (86,88). - En France, début de la crise boulangiste.	Fauré compose le **second Quatuor avec piano (sol mineur).**
1887	A. Roussel entre à l'Ecole navale. - Satie : **Trois Sarabandes.**	Compose la **messe de Requiem,** quelque temps avant la mort de sa mère.
1888	Lalo : **Le Roi d'Ys.** - R. Strauss : **Don Juan.** - Satie : **Trois Gymnopédies.** - Debussy : **Les Ariettes oubliées.** - Allemagne : mort de l'Empereur Guillaume 1er, en mars; Guillaume II lui succède après les trois mois du règne de Frédéric III.	Première audition du Requiem à la Madeleine. Après la mort de sa mère, Fauré est très affaibli physiquement, sa vie est dure, il est pauvre et son service à la Madeleine, ses leçons, ne lui laissent pas assez de temps pour composer. Il souffre de maux de tête et de vertiges.
1889	Exposition Universelle : Debussy y entend les musiques exotiques; Rimsky-Korsakov dirige au Trocadéro un concert de musique russe. - Franck : **Quatuor à cordes.**	
1890	8 novembre : mort de Franck, à Paris. - Borodine : le **Prince Igor.** - Debussy : **Cinq Poèmes de Baudelaire.** - Publication des « Maîtres musiciens de la Renaissance française », par H. Expert. - Paul Valéry : **Narcisse.** - A. France : **Thaïs,** mis en musique par Massenet. - P. Cézanne : **les Joueurs de cartes.** Allemagne : démission de Bismark.	
1891	A. Bruneau : **le Rêve.** - Chabrier : **Bourrée fantasque.** - R. Bazin : **la Terre qui meurt.** - Claude Monet : **les Meules.** - Première automobile « Panhard et Levassor ».	Fauré fait un séjour à Venise avec des amis, ce qui représente pour lui une évasion merveilleuse; il compose le cycle de la **Bonne chanson** (Verlaine). En même temps, il écrit le **1er Quintette (piano et cordes),** qu'il dédie à Ysaye.
1892	Fondation de l'Association des Chanteurs de Saint-Gervais, par Charles Bordes. - Affaires françaises : crise de Panama.	Fauré est nommé Inspecteur de l'Enseignement musical; il fait alors de nombreux voyages en France.
1893	Debussy : **Quatuor à cordes.** - Publication de **Pelléas et Mélisande,** de Maeterlinck. - A. Gide : **La Tentative amoureuse.** - P. Claudel : **l'Echange.**	Fauré commence la composition de **Dolly,** pour piano à quatre mains, qu'il achèvera trois ans plus tard.
1894	Fondation de la Schola Cantorum, par Charles Bordes. - Dvorak : **Symphonie du Nouveau monde.** - A. France : **le Lys rouge.** - Affaires françaises : début de l'Affaire Dreyfus.	
1895	R. Strauss : **Till Eulenspiegel.** - « Histoire de l'Opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti », thèse de Romain-Rolland. - Invention du Cinématographe, par Louis Lumière : 22 mars, 1re démonstration; 28 décembre, 1re salle publique.	
1896	Présentation, à la Sorbonne, par le physicien Dussaud, d'un premier phonographe électrique à pick-up. - Mort de Verlaine.	Battu à l'Institut par Charles Lenepveu, il obtient néanmoins le Grand orgue de la Madeleine et devient professeur de composition au Conservatoire; cette dernière charge est une grande promotion pour Fauré, car il ne fut jamais élève de la maison; parmi ses premiers élèves se trouve M. Ravel. Il devient très célèbre; il est très aimé et fêté dans tous les salons où il paraît.
1897	Toscanini est nommé à la Scala de Milan et Malher devient Directeur de l'Opéra de Vienne. - A. Gide : les **Nourritures terrestres.**	Compose la mélodie **« le Parfum impérissable »** et **« Thème et Variations »** pour piano, morceau de concours du Conservatoire.
1898	Allemagne : mort de Bismark. - Ed. Rostand : **Cyrano de Bergerac.**	Exécution de la **Bonne chanson** avec un accompagnement de cordes réalisé par Fauré lui-même. Il compose la suite de **Pelléas et Mélisande.**

	SON ÉPOQUE	GABRIEL FAURÉ
1899	Ravel : **Pavane pour une Infante défunte.** - Création, à l'Opéra de Paris, de la 1re partie des **Troyens,** de Berlioz.	
1900	Florent Schmitt, Grand Prix de Rome. - G. Charpentier : **Louise.** - Puccini : **la Tosca.** - Ed. Rostand : **l'Aiglon.** - H. Bergson : **le Rire.**	Il compose **Prométhée** qui est joué le 29 août en plein air à Béziers. Exécution du Requiem à Bruxelles, sous la direction d'Ysaye.
1901	Mort de Verdi. - Ravel : **Jeux d'eau.** - Mort de Toulouse-Lautrec.	Nouvelle représentation de **Prométhée** à Béziers.
1902	Debussy : **Pelléas et Mélisande** (30 avril).	
1903	Schœnberg : **Pelléas et Mélisande,** poème symphonique (op. 5). - D'Indy : **l'Etranger.** - A. Gide : **la Porte étroite.**	Fauré est appelé au « Figaro » par Gaston Calmette pour se voir confier la critique musicale; jusqu'en 1905, il rendra compte de toutes les manifestations musicales parisiennes; ensuite, il se contentera des ouvrages lyriques et des grandes créations. Il commence à sentir qu'il devient sourd; grand découragement.
1904	Rencontre de Webern avec Schœnberg.	
1905	Ravel est exclu du concours de Rome. - Debussy : **la Mer.** - P. Claudel : **Partage de midi.** - Affaires françaises : Loi de la séparation de l'Eglise et de l'Etat.	Fauré est nommé Directeur du Conservatoire, ce qui est assez étonnant, car il n'était ni Prix de Rome, ni membre de l'Institut; et il avait été formé par cette Ecole Niedermeyer !
1906	Mort de Paul Cézanne.	Exécution en mars à Bruxelles et le 6 mai salle Pleyel, du **1er Quintette;** le succès limité plongea Fauré dans la perplexité.
1907	Ravel : **Rapsodie espagnole.** - Dukas : **Ariane et Barbe-bleue.** - Schmitt : **Quintette.**	Reprise de **Prométhée** à l'Hippodrome de Paris dans de mauvaises conditions, puis pour un soir, à l'Opéra (succès). Il commence la composition de **Pénélope,** qui devait l'occuper sept ans.
1908	Naissance d'Olivier Messiaen. - Première représentation, à Paris, de **Boris Godounov.** - Ravel : **Ma Mère l'Oye; Gaspard de la Nuit.**	Elu à l'Institut où il succède à Reyer. C'est un triomphe pour G. Fauré qui a déjà réussi à transformer le Conservatoire en y faisant entrer de véritables musiciens : Debussy, d'Indy...
1909	Les Ballets russes de Diaghilev à Paris, avec Shéhérazade.	Fauré compose le cycle de mélodies de **la Chanson d'Eve.**
1910	Stravinsky : **l'Oiseau de feu,** aux Ballets russes. - Schmitt : **la Tragédie de Salomé.**	En novembre, il fait une tournée en Russie.
1911	Mort de Mahler. - R. Strauss : **le Chevalier à la rose.** - Ravel : **l'Heure espagnole.** - Stravinsky : **Pétrouchka aux Ballets russes.** - Debussy : **le Martyre de Saint Sébastien.** - G. Apollinaire : **le Bestiaire ou Cortège d'Orphée.**	
1912	Ravel : **Daphnis et Chloé,** aux Ballets russes. - Schœnberg : **Pierrot lunaire.** - P. Claudel : **l'Annonce faite à Marie.**	
1913	Stravinsky : **le Sacre du printemps,** aux Ballets russes. - Roussel : **le Festin de l'araignée.** - G. Apollinaire : **Alcools.** - A. Fournier : **le Grand Meaulnes.** - Affaires françaises : Raymond Poincaré, Président de la République. - On a fabriqué 45.000 automobiles dans l'année.	Il quitte la critique musicale du « Figaro ». En janvier, à Monte-Carlo, il achève l'orchestration de **Pénélope;** la première représentation a lieu le 4 mars à Monte-Carlo; Fauré n'est pas satisfait. Il préférera la représentation montée peu après par Astruc au Théâtre des Champs-Elysées (9 mai).

	SON ÉPOQUE	GABRIEL FAURÉ
1914	A. Gide : **les Caves du Vatican.** - P. Claudel : **l'Otage.** - 3 août : début du conflit avec l'Allemagne - 6, 12 septembre : Bataille de la Marne.	Surpris à Ems par la mobilisation allemande, il regagne Paris par la Suisse le 20 août. Il compose les premières mélodies du **Jardin clos.**
1915	Falla : **l'Amour sorcier.** - L'Italie et la Bulgarie entrent dans la guerre.	
1916	Février-juin : Bataille de Verdun. - Entrée en guerre de la Roumanie (août).	Il écrit la majeure partie de la **seconde Sonate pour piano et violon.**
1917	Rencontre de Stravinsky et de Picasso à Rome. - Fondation, par Lionel de la Laurencie, de la « Société française de Musicologie ». - Satie : **Parade,** ballet. - P. Valéry : **la Jeune Parque.** - Affaires générales : février : effondrement du tsarisme en Russie. Avril : entrée en guerre des U.S.A. 25 octobre : Révolution des Bolcheviks en Russie. Novembre : Clemenceau devient Président du Conseil.	Fauré compose la 1re Sonate pour violoncelle et piano à Saint-Raphaël.
1918	Mort de Claude Debussy. - Stravinsky : **Histoire du Soldat.** - Mort de G. Apollinaire à Paris. - 11 novembre : Signature, à Rethondes, de l'armistice franco-allemand.	Compose **Masques et Bergamasques,** commandé pour le Prince de Monaco.
1919	A. Gide : **la Symphonie pastorale.** - H. Bergson : **l'Energie spirituelle,** réunion de divers essais et conférences : **le Rêve, l'Effort intellectuel, le Cerveau et la pensée, etc...** 28 juin : Signature du Traité de Versailles.	Le Ministère le pria de quitter le Conservatoire, ce qui était très dur du point de vue moral, bien sûr, mais aussi sur le plan matériel, car n'ayant servi que 28 ans dans l'Administration, il n'avait droit à aucune retraite. Création de **Pénélope** à l'Opéra-Comique.
1920	Henri Collet lance le groupe des six. - Milhaud : **le Bœuf sur le toit.** - Debussy : **M. Croche antidilettante.** - Fondation de la Revue Musicale, par Henri Prunières. - Mort du peintre Renoir.	Fauré quitte, en juillet, la direction du Conservatoire; on lui donne la plaque de Grand Officier de la Légion d'Honneur. Il consacre ses dernières forces à la composition.
1921	Prokofiev : **l'Amour des trois oranges.** - A. Berg : **Wozzek.**	Il demeure à Paris, le printemps et l'automne; l'hiver, il va sur la Côte d'Azur et, l'été, chez des amis en Savoie. En septembre, il vit pour la dernière fois, son Ariège natale. Achèvement du **second Quintette,** composition de la **seconde Sonate pour violoncelle et piano,** et à la fin de l'année, de l'**Horizon chimérique.**
1922		Concert triomphal dans la salle de l'Ancien Conservatoire pour une exécution merveilleuse du second Quintette.
1923	Falla : **le Retable de Maître Pierre.** - Roussel : **Padmavati.**	Durant l'été, rencontre avec Honegger au cours d'un concert donné dans l'Eglise d'Annecy-le-Vieux (au programme des fragments du Requiem et du Roi David). Il achève le **Trio** qui est joué en juin par le Trio Cortot, Thibaud, Casals.
1924	Audition fragmentaire, à Francfort, de Wozzek de Berg. - Poulenc : **les Biches.** - Bartok : **« la Chanson populaire hongroise ».**	Fauré devient de plus en plus faible. Lorsqu'il part pour Divonne, le 20 juin, les deux premiers mouvements du **Quatuor à cordes** sont achevés; le Final sera écrit durant l'été. Fauré n'a plus l'élan des étés précédents et ne sort presque plus. Rentré à Paris, le 18 octobre, il confie le manuscrit du Quatuor à Roger Ducasse pour l'indication des mouvements et des nuances, et meurt dans la nuit du 3 au 4 novembre. Après bien des hésitations, des funérailles nationales eurent lieu à la Madeleine et l'on joua son Requiem.

NOTRE DISCOTHEQUE

par A. MUSSON

L'originalité de la chronique réside dans un choix important d'enregistrements réservés à des instruments à vent : cors, trompettes, etc... Ils vous attireront, je le souhaite tout au moins.

Avant d'en arriver là, retenez d'abord :

Deux disques fort beaux illustrant la musique religieuse : chez PHILIPS, dans la collection « Trésors classiques » PIERRE DE LA RUE avec deux messes : *Requiem* et *Dolores gloriose recolentes.* Toutes deux, surtout la première, serrent le grégorien de près. S'il fallait chercher dans toute la littérature musicale religieuse un exemple de polyphonie basée sur le chant grégorien, on le trouverait là. Quelle science et quelle âme ! En écoutant cette musique, vous trouverez combien justifiée est l'épithète de poète donnée à ce musicien. Et si vous êtes tentés par des recherches analytiques, vous vous enrichirez avec cette science du XVe siècle. L'ensemble vocal comprend soprano, haute contre, ténor et basse; l'ensemble instrumental utilise soit séparément, soit par groupes : petites harpes médiévales, flûte, flûte en sol, flûte basse en ut, flûte à bec basse, cor anglais, basson, alto et trombone. Ch. Ravier dirige l'Ensemble Polyphonique de Paris. La pochette, luxueuse, offre une reproduction de l'école franco-flamande ou Souabe Retable de la Passion : Mise au tombeau (1).

Le second disque contient trois compositions de VIVALDI : *Gloria, Kyrie, Lauda Jerusalem.* Savoir qu'il s'agit d'œuvres dans lesquelles la partie chorale tient une place éminente, fait assez exceptionnel chez ce musicien, suffit pour retenir ce disque, d'autant que cette musique, magnifique, profite d'une interprétation et d'un enregistrement hors de pair. La Chorale St Caillat, l'orchestre J.-F. Paillard et leur chef : St-Caillat, de même qu'ERATO méritent louanges pour cette réussite. La pochette s'orne d'une reproduction d'un tableau du Louvre : le Paradis, du Tintoret (2).

Trois disques intéressants illustrent la musique vocale profane : chez la VOIX DE SON MAÎTRE, de J.-S. BACH, deux *Cantates profanes : Amore traditore,* n° 203, influencée par le genre de la cantate à l'italienne. Celle-ci, une des deux que le temps a conservé sur les trois écrites par le musicien, offre cette particularité de ne réunir que trois éléments : un baryton, clavecin et violoncelle. L'autre, remarquable, la Cantate 208 : *Ce qui me réjouit, c'est la chose gaie,* écrite pour célébrer le 35e anniversaire du duc Christian de Saxe Weissenfels, est une musique de table. Elle fut exécutée pour la première fois à un dîner de chasse. Récitatifs, récitatif arioso, deux chœurs la composent. Deux arias se retrouvent dans la Cantate pour la Pentecôte et le chœur final ouvre la Cantate pour la fête de St Michel. Parmi les solistes on trouve dans les deux cantates Fischer Dieskau. K. Forster dirige le chœur de la cathédrale Ste-Edwige de Berlin et l'orchestre symphonique de Berlin (3).

Les deux autres disques illustrent la musique française : chez PHILIPS, D. Baldwin accompagne G. Souzay chantant avec quel art et quelle sensibilité GOUNOD, CHABRIER, BIZET, FRANCK, ROUSSEL, POULENC, FAURE, RAVEL, LEGUERNEY et R. HAHN dont vous trouverez les titres des pages retenues en fin de chronique (4). — Chez la VOIX DE SON MAÎTRE, Victoria de los Angeles, avec G. Prêtre au pupitre de la Société des Concerts, chante des pages les plus célèbres de RAVEL, DUPARC et DEBUSSY. En ce qui concerne Ravel, vous trouverez dans le très beau livre que J. van Ackère a consacré à ce musicien la documentation désirée (Edit. Elsevier). En somme, deux disques magnifiques, utiles à votre enseignement (5).

En ouverture au chapitre de musique instrumentale, je tiens à signaler HARMONIA MUNDI, firme qui ne manque jamais d'apporter un élément de valeur à la sonorisation de l'histoire de la musique; un disque *Estampies, Basses-danses, Pavanes, etc...* groupe un nombre important de pièces ayant vu le jour entre les XIIIe et XVIe siècles : *Estampies, Ductial, Passametzo, Pavanes, Bergerette, Gaillarde, Ronde, Branles, Hornpype* adorablement et ingénument interprétés par l'Ensemble d'Instruments anciens de Zurich (flûtes à bec, hautbois baroque, tambourin, rebec, vielle à archet, cromornes, basse de viole) et Lionel Rogg, forment une remarquable anthologie que tout esprit curieux et avide de culture se doit de connaître. L'enregistrement, comme toujours chez cette marque, est parfait. Une plaquette, documentée à souhait, signé Raymond Meylan, accompagne ce disque heureux (6).

Chez ERATO, je vous recommande « *Fanfares pour tous les temps* », enregistrement aussi heureux et utile que le précédent. Ainsi, vous disposerez d'un document de valeur sur l'histoire de la musique pour cuivres depuis JOSQUIN DES PRES jusqu'à nos jours. L'Ensemble de cuivres de Paris et le Quatuor de trombones de l'O.R.T.F. avec J.-F. Paillard au pupitre garantissent la qualité de l'interprétation (7).

Pour instruments seuls, le clavier, orgue ou piano, occupe cinq disques. — Chez ERATO, voici un très instructif panorama sur l'*Ecole italienne de l'orgue aux* XVIIe *et* XVIIIe *siècles*, illustrant au mieux le style d'écriture pour l'instrument (8). — Chez AMADÉO, Anton Heiller en touchant l'orgue de l'église Ste-Marie d'Hälsingborg donne les *transcriptions* de J.-S. BACH sur divers *Concertos* de VIVALDI; disque à tous points de vue fort beau : jeu de l'interprète éblouissant d'agilité et de précision, harmonisation équilibrée de l'instrument, heureuses registrations et, enfin, prise impeccable (9). — Autre style, autre esprit, tel se présente le disque ERATO consacré à l'*œuvre pour orgue et orchestre* de MOZART; ne le manquez pas pour sa perfection sonore et sa haute valeur artistique dont il faut louer M.-Cl. Alain et l'Orchestre de chambre Fr. Paillard. Le texte de présentation d'O. Alain assure une documentation judicieuse (10). Deux disques réservés à CHOPIN figurent chez COLUMBIA : *les 4 Ballades,* jouées par Malcuzinski (11) et les *16 Valses,* par Samson François (12).

Pour le violon, vous trouverez chez BARENREITER, en deux disques, les *Six Sonates*, de HÆNDEL. Toutes constituées de quatre morceaux (lent, vif, lent, vif), elles reflètent fidélité au cadre de la sonate d'église; d'une exécution aisée pour répondre aux besoins d'un public consommant beaucoup de musique, elles n'en expriment pas moins les traits du génie hændélien. Les interprètes (violon, cembalo, viole de gambe) forment un ensemble homogène.

Avec le disque (Grand Prix de l'Académie du Disque français) que le CHANT DU MONDE consacre à POULENC, l'occasion est belle d'initier vos élèves à la personnalité de l'auteur, de leur faire apprécier la valeur de l'école française, de leur faire connaître la sonate moderne et les bois, ces sonates ayant été composées pour clarinette et hautbois. Le disque comprend par ailleurs, un poème chorégraphique *Aubade pour piano et 18 instruments*. La présentation s'accompagne d'un texte de G. Auric, l'interprétation groupe J. Février, piano, A. Boutard, clarinette, P. Pierlot, hautbois, et l'orchestre Lamoureux dirigé par Serge Baudo. Que voulez-vous de mieux ? (15).

Alors qu'il était captif en Silésie, au Stalag VIII A, O. MESSIAEN écrivit et donna avec des moyens de fortune, en janvier 1941, un quatuor, le *Quatuor pour la fin du temps pour violon, clarinette, violoncelle et piano*. Point n'est besoin de dire la valeur artistique de cette œuvre. Les circonstances qui entourèrent sa conception et sa composition la rendent plus chère. Jeunes gens qui me lisez, méditez sur le texte écrit par O. Messiaen lui-même, et admirez. Ce disque (Prix du Conservatoire, Académie du Disque français) se trouve chez ERATO (16).

Comme toujours, le concerto tient une bonne place dans la production. Mais il se voit, ce mois, revêtu d'un intérêt particulier, du fait des instruments choisis par les compositeurs : trompette, hautbois, cor, flûte, alto.

Chez CRITÈRE, accueillez avec satisfaction l'Intégrale des *14 Concertos pour clavecin et orchestre*, de J.-S. BACH, en cinq disques. Production extrêmement soignée, soucieuse d'une restitution de timbres semblables à ceux de l'époque, ceci grâce aux instruments utilisés : des clavecins « Bach-Modell » de la maison Neupert. Vous trouverez sur chaque plaquette la description détaillée de ces instruments, les combinaisons possibles, ainsi qu'un rapide historique de l'ancêtre du piano. En outre, un tableau synoptique indique les correspondances des catalogues BWV et BG, les dates de composition, les sources d'inspiration (compositions originales ou transcriptions), l'analyse des œuvres, l'arbre généalogique de la famille Bach. Ainsi, se trouvent pleinement satisfaites, exigences historiques et musicologiques. Une très belle reproduction en couleurs d'un portrait du cantor rehausse le caractère artistique de ces plaquettes. Les noms de R. Gerlin, H. Dreyfus, Nicole Henon, M. Tedeschi, clavecins, Max Larrieu, flûte, R. Pasquier, violon, le Collegium Musicum de Paris dirigé par R. Douatte garantissent la perfection de l'interprétation (17-18-19-20-21).

Le même éditeur CRITÈRE annonce une nouvelle production dont le titre précise l'intérêt « *Splendeur des cuivres* ». L'initiative est heureuse et réussie. Le premier disque de cette collection réunit TELEMANN et VIVALDI : du premier, une *Ouverture*, une Suite en définitive comprenant l'ouverture proprement dite, coulée dans le moule à la française et quatre Airs réunissant trompettes, hautbois, violon, alto, violoncelle et clavecin; du second, deux *Concertos* pour deux cors, cordes et clavecin (22).

Encore chez CRITÈRE et encore de TELEMANN, profitez de trois *Concertos* pour bois ou cuivres. Le disque se complète par une Ouverture de même structure que la précédente. Très fantaisiste d'esprit, elle se titre « *La*

Putain », titre qu'il faut prendre dans son sens paysan. Elle se compose, en dehors du premier morceau, de 10 numéros fort imprégnés de rusticité : mascarade, kermesse, menuet, rondeau, sarabande, marche, gasconnade, menuet, bourrée, hornpipe (23).

Un *Concetro* de C.-P.-E. BACH *pour flûte*, instrument en honneur à l'époque, d'autant que la cour de Postdam où se trouvait l'auteur, avait comme maître un flûtiste, Frédéric II de Prusse, figure au catalogue HARMONIA MUNDI. Ce concerto, particulièrement ardu, profite de l'interprétation éblouissante de Rampal. Le disque se complète par un *Concerto pour violoncelle* du même auteur; c'est une transcription d'un concerto pour clavier. Pierre Boulez dirige l'orchestre à cordes (25).

Enfin, quatre disques illustrent avec un égal bonheur violon, alto, violoncelle, clavecin, piano :

— de J.-Ch. BACH, un *Concerto pour clavecin*, une *Symphonie concertante* pour violon et violoncelle, deux *Sinfonias;* FONTANA (26);

— de SCHUMANN et GRIEG, joués par Geza Anda et R. Kubelik au pupitre de l'Orchestre Philharmonique de Berlin, les *Concertos en la mineur* pour piano. DEUTSCHE GRAMMOPHON, collection Prestige (27);

— de A. BERG, qui écrivit peu d'œuvres, une quinzaine au total, toutes intéressantes et la plupart de très grande valeur, deux pages appartenant à la dernière période créatrice du musicien, alors que celui-ci, après avoir subi successivement les influences de Wagner et Schoenberg, atteint à la pleine possession de ses moyens : le *Concerto de chambre pour piano, violon et 13 vents*, de 1925, et le *Concerto pour violon et orchestre* composé en quelques semaines peu avant la mort du compositeur, 1936. Voilà deux pages magistrales, elles profitent d'une interprétation hors de pair de Ch. Ferras, P. Barbizet, G. Prêtre à la tête de l'Orchestre de la Société des Concerts. Le Concerto de chambre, dédié à Schoenberg, est construit sur trois thèmes symbolisant Schoenberg, Webern et Berg, par l'utilisation, en notation allemande, de certaines lettres de ces noms : ArnolD SCHoEnberG (piano), Anton wEBErn (violon), AlBAn BErg (cor). Merveille d'écriture, cette musique utilise les motifs originaux en une tension croissante aboutissant, dans le dernier mouvement, à une coda vertigineuse s'achevant dans un éparpillement, un émiettement des divers éléments. VOIX DE SON MAÎTRE (28);

— de B. BARTOK, d'une part, et de GYULA DAVID, compositeur hongrois né en 1913, deux *Concertos* dont vous retiendrez la parution parce que l'instrument pour lequel ils furent écrits, l'alto, figure peu dans la littérature musicale. DEUTSCHE GRAMMOPHON (29).

En symphonique, un disque fort nécessaire donne plusieurs Poèmes symphoniques de C. FRANCK, qu'A. Cluytens interprète avec l'Orchestre National de Belgique. A l'exception de *Rédemption*, bien dans la perspective idéalisée du Pater Seraphicus, les autres compositions (*Le Chasseur maudit*, *Les Eolides*, *Les Djinns*) révèlent un Franck passionné et fort. COLUMBIA (30). — Ensuite, chez la DEUTSCHE GRAMMOPHON, les candidats au C.A.E.M. seront heureux de trouver une des œuvres inscrites au programme de leur professorat: *Le Mandarin merveilleux*, de B. BARTOK; ce disque, collection Prestige, se complète par la *Cantate profane*, du même auteur. L'interprétation par l'Orchestre Philharmonique de Budapest, les chœurs et l'orchestre de la Radio hongroise profite d'une très fidèle restitution sonore comme il est de coutume dans cette collection (31). — Enfin, *Pierre et le Loup*, avec R. Hirsch et Karajan, de PROKOFIEV, la *Symphonie des jouets*, de HAYDN, deux œuvres toujours très appréciées des jeunes auditoires, figurent au catalogue COLUMBIA, dans la collection Plaisir Musical (32).

(1) **P. DE LA RUE**
Requiem « Missa pro defunctis » (version originale) - **Missa** « Dolores gloriose recolentes ».
30/33 - PHILIPS - 641.741 LL

(2) **VIVALDI**
Gloria, pour soli, chœur et orchestre - **Kyrie**, pour deux chœurs et deux orchestres - **Lauda Jérusalem**, pour deux soprano, deux chœurs et deux orchestres.
30/33 - ERATO - LDE 3.270 - Stéréo STE 50.170

(3) **J.-S. BACH**
Cantate BWV 203 « Amore traditore » - **Cantate** BWV 208 « Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd ».
30/33 - V.S.M. - FALP 756 - Stéréo ASDF 756

(4) **GOUNOD**
L'Absent - Sérénade.
E. CHABRIER
Les Cigales - Chanson pour Jeanne.
G. BIZET
Chanson d'Avril.
C. FRANCK
Nocturne.
A. ROUSSEL
Le Jardin mouillé - Le Bachelier de Salamanque.
F. POULENC
Air vif - La Grenouillère - Reine des Mouettes - Priez pour la paix.
G. FAURE
Arpège, op. 76, n° 2 - Prison, op. 83, n° 1.
M. RAVEL
Les Grands vents venus d'Outre-Mer - Sainte - Sur l'herbe.
J. LEGUERNEY
Ma Douce jouvence est passée - A son page.
R. HAHN
L'Heure exquise.
30/33 - PHILIPS - L 02.324 L

(5) **RAVEL**
Shéhérazade (Asie, la Flûte enchantée, l'Indifférent) - **Cinq Mélodies populaires grecques** (Chanson de la mariée, Là-bas vers l'Eglise, Quel galant m'est comparable, Chanson des cueilleuses de lentisques, Tout gai) - **Deux Mélodies hébraïques** (Kaddisch, L'Enigme éternelle).
H. DUPARC
L'Invitation au voyage - Phidylé.
Cl. DEBUSSY
L'Enfant prodigue (Récit et air de Lya).
30/33 - V.S.M. - FALP 775 - Stéréo ASDF 775

(6) **Estampies - Basses danses - Pavanes.**
30/33 - H. MUNDI - HMO 30.573

(7) **Fanfares de tous les temps :**
Josquin des Prés : Fanfares royales pour le Sacre de Louis XII - **J. Kugelmann :** Nun lob' mein Seel' den Herren - **Danceries de la Renaissance française :** Pavane, Passemaize et Gaillarde, Basse dance, Bransle de Bourgnongne, de Champaigne, d'Ecosse - **G. Gabrieli** : Sonata pian e forte - **Melchior Franck :** Intrada VII - **Matthew Locke :** Music for his Majestys sagbutts and Cornetts - **Johann Pezell :** Sonata, Sarabande et Bal - **J.-B. Lully :** Les Air de trompettes, timbales et hautbois pour le Carrouzel de Monseigneur, 1686 - **H. Purcell :** The Queen's Funeral March pour les obsèques de la Reine Mary, 1695 - **M. Corrette :** Divertissement op. VII pour deux trompettes - **Beethoven :** Equale n° 1 pour quatre trombones; Fanfares exécutées au Jubilée de Rimsky-Korsakov - **Debussy :** Fanfare du Martyre de Saint-Sébastien - **P. Dukas :** Fanfare pour précéder la Péri - **Fl. Schmitt :** Fanfare d'Antoine et Cléopâtre - **A. Roussel :** Fanfare pour un sacre païen - **A. Jolivet :** Fanfare pour Britannicus.
30/33 - ERATO LDE 3.278 - Stéréo STE 50.178

(8) **L'Ecole italienne de l'orgue, aux XVIIe et XVIIIe siècles :**
Trabaci : Toccato IV à 5 v.; Canto fermo du 2e ton; Consonanze stravaganti - **Merula :** Capriccio cromatico; Canzone en do; Intonazione cromatica du 4e ton - **Frescobaldi :** Toccata col contrabasso ovvero pedale; Canzone n° 1 - **Rossi :** Toccata n° 3; Toccata en do - **Pasquini :** Pastorale - **D. Scarlatti :** Sonates en ré M., sol M. - **Zipoli :** Offertoire en do M.; Elévation en fa M.; Pastorale en do M.
30/33 - ERATO - LDE 3.271 - Stéréo STE 50.171

(9) **BACH-VIVALDI**
Concertos pour orgue : la m. BWV 593, d'après le concerto pour deux violons, op. 3, n° 6; ré m. BWV 596, d'après le concerto grosso, op. 3, n° 11; ut M. BWV 594, d'après le concerto pour violon, op. 7, n° 5; sol M. BWV 592, d'après un concerto du duc Jean de Saxe Weimar.
30/33 - AMADEO - AVRS 6.288

(10) **MOZART**
L'œuvre pour orgue et orchestre (Vol. 1) : **Sonates d'église :** KV 329, en do M.; 145, fa M.; 69, ré; 241, sol m.; 225, la M.; 245, ré M.; 336, do M.; 67, mi bémol M.; 212, si bémol M.; 144, ré M.; 263, do M.; 68, si bémol M.; 224, fa M.
30/33 - ERATO - LDE 3.259 - Stéréo STE 50.159

(11) **CHOPIN**
Les quatre Ballades.
30/33 - COLUMBIA - FCX 970

(12) **CHOPIN**
Les seize Valses.
30/33 - COLUMBIA - FCX 966 - Stéréo SAXF 966

(13) **HÆNDEL**
Sonates pour violon, op. 1 (n° 3, la M.; n° 10, sol m.; n° 12, fa M.).
30/33 - BARENREITER - 30 L 1.518

(14) **HÆNDEL**
Sonates pour violon, op. 1 (n° 13, ré M.; n° 14, la M.; n° 15, mi M.).
30/33 - BARENREITER - 30 L 1.519

(15) **POULENC**
Sonates : clarinette et piano, hautbois et piano - **Aubade :** poème chorégraphique pour piano et 18 instruments.
30/33 - C.D.M. - LDXA 8.320

(16) **O. MESSIAEN**
Quatuor pour la fin du temps.
30/33 - ERATO - LDE 3.256 - Stéréo STE 50.156

(17) **J.-S. BACH**
Intégrale des 14 Concertos pour clavecin et orchestre - Vol. I : Concertos ré m., n° 1; sol m., n° 7; fa m., n° 5.
30/33 - CRITERE - CRD 180

(18) **J.-S. BACH**
Vol. II : Concertos en la m. pour quatre clavecins, la M. n° 4; Triple Concerto en la m. pour clavecin, flûte et violon.
30/33 - CRITERE - CRD 181

(19) **J.-S. BACH**
Vol. III : Concertos en ut M. pour trois clavecins n° 2; ré M. pour un clavecin n° 3.
30/33 - CRITERE - CRD 182

(20) **J.-S. BACH**
Vol. IV : Concertos en ré m. pour trois clavecins n° 1; ut m. pour deux clavecins n° 1; mi M. pour un clavecin n° 2.
30/33 - CRITERE - CRD 183

(21) **J.-S. BACH**
Vol. V : Concertos en fa M. pour clavecin et deux flûtes n° 6; ut M. pour deux clavecins n° 2; ut m. pour deux clavecins n° 3.
30/33 - CRITERE - CRD 184

(22) **Splendeur des Cuivres : Telemann** (Ouverture) - **Vivaldi** (Concertos en fa M.).
30/33 - CRITERE - CRD 200

(23) **TELEMANN**
Concertos : ré M., trompette, deux hautbois, cordes et clavecin - Hautbois, cordes et clavecin - ré M., trompette, cordes et clavecin - **Suite « La P. »**, pour cordes et clavecin.
30/33 - CRITERE - CRD 178

(24) **MOZART**
Concertos pour cor : ré M. K 412 - mi bémol M. K 417 - mi bémol M. K 447 - mi bémol M. K 495.
30/33 - VOX - PL 12.630

(25) **C.-P.-E BACH**
Concertos : ré m., flûte - la M., violoncelle.
30/33 - H. MUNDI - HMO 30.545

(26) **J.-C. BACH** X
Sinfonia en mi bémol, op. 18, n° 1, pour double orchestre - **Concerto** pour clavecin et cordes en mi bémol M., op. 7, n° 5 - **Sinfonia** en ré M., op. 18, n° 4 - **Sinfonia** concertante pour violon et violoncelle en la M.
30/33 - FONTANA - 698.096 KL

(27) **GRIEG**
Concerto pour piano en la m.
SCHUMANN
Concerto pour piano en la m.
30/33 - DEUTSCHE GRAM. - 618888

(28) **A. BERG**
Concerto pour violon et orchestre - **Kammerkonzert** pour piano, violon et 13 instruments à vent.
30/33 - V.S.M. - FALP 795 - Stéréo ASDF 795

(29) **B. BARTOK**
Concerto alto.
G. DAVID
Concerto alto.
30/33 - DEUTSCHE GRAMM. - LPM 18.874

(30) **C. FRANCK**
Quatre Poèmes symphoniques : Le Chasseur maudit - Les Eolides - Les Djinns - Rédemption.
30/33 - COLUMBIA - FCX 959 - Stéréo SAXF 959

(31) **B. BARTOK**
Le Mandarin merveilleux - Cantate profane.
30/33 - DEUTSCHE GRAMM. - 618.873

(32) **PROKOFIEV**
Pierre et le Loup.
HAYDN
Symphonie des jouets.
30/33 - COLUMBIA - FCX 30.531


Les meilleurs artistes
ONT DONNÉ LEUR PRÉFÉRENCE
AUX INSTRUMENTS
A. COURTOIS
8, RUE DE NANCY, PARIS 10e - TÉL. : NORD 77-85
TROMPETTES
TROMBONES
SAXOPHONES
CORNETS
CORNETS-TROMPETTES
BUGLES
CORS D'HARMONIE
BASSES
ALTOS
CORS ALTOS
et tous leurs
accessoires
SPECIALISTE DES INSTRUMENTS DE CUIVRE
Pub. Matisse

Chœurs et Canons

par Suzanne MONTU

Professeur d'éducation musicale au Lycée de l'Ouest, à Nice

Dans l'Etude de chœurs parue dans le précédent numéro, 114, de janvier :

CHANSON DE CARNAVAL

il a été indiqué : ouvrage épuisé.

L'éditeur, Rouart-Lerolle, 22, r. Chauchat, Paris-9ᵉ, nous fait savoir que ce chœur est en réimpression.

●

Songeant à une fête scolaire donnée en cours de trimestre, le chœur à 2 voix proposé ci-dessous, assez vite mis au point, conviendra à des fillettes de sixièmes et cinquièmes aux voix homogènes et d'une jolie qualité.

Chœur à l'étude.

PREMIER CHŒUR DES SUIVANTES DE L'AURORE

GRETRY (1741-1813)

(extrait de l'anthologie du chant scolaire, 3ᵉ série - 7ᵉ fascic. HEUGEL, éd., 2 *bis*, rue Vivienne, PARIS-2ᵉ)

Chœur plein de charme, de souplesse, très tonal, sans difficulté réelle d'intonation, ni sur le plan mélodique, ni sur le plan harmonique; rythmiquement facile de mise en place. Quelques exercices préparatoires de culture vocale permettront d'aborder les lentes vocalises de cette page avec sûreté.

Généralités.

Adopter un mouvement assez lent (48 ou 50 à la blanche) qui favorise une exécution beaucoup plus souple qu'une allure modérée de 100 à la noire. Les gestes du chef de chœur seront assez amples, indiquant discrètement les dissymétries rythmiques entre les voix, les entrées en canon, les tenues, les silences, les fins de phrases estompées, les nuances. L'éventail de celles-ci est assez développé : du « pianissimo » au « forte ».

Présentation.

Dire quelques mots sur GRETRY né à Liège, mais français d'adoption dès l'âge de 24 ans, ses opéras-comiques et opéras sont tous représentés à Paris. Pendant la Révolution il compose de nombreux hymnes destinés aux fêtes civiques.

Le chœur des suivantes de l'Aurore est extrait de l'opéra Céphale et Procris (1775) dont le sujet est emprunté à la mythologie grecque.

Aurore ou Eos sortait chaque jour de l'Océan et s'élevait dans le ciel sur un char brillant tiré par quatre chevaux ailés. Le chœur des suivantes évoque ce pouvoir surnaturel.

Division et travail par phrase.

a) *Eveillez-vous charmante aurore.*

1ʳᵉ partie. - Afin de ne pas hacher la phrase, ne pas trop diminuer la seconde note du coulé (mes. 1). Respirer profondément avant le 4ᵉ temps (mes. 2). La « *fa* » (mes. 3) très juste suffisamment haut. Le demi-ton descendant *fa-mi* (mes. 3) très petit, sensible très près de la tonique. Répétition du « *mi* » (mes. 3-4) parfaitement identique. Vocalise (mes. 4) à travailler par le solfège, nuance « diminuendo ».

2ᵉ partie. - Beaucoup plus facile, veiller à l'identité des « *fa* ».

Parties simultanées. - Faire chanter avec beaucoup de soin l'accord de *fa majeur* et bien établir la tierce « *la-do* ».

Mes. 3 et 4 : la 7ᵉ majeure harmonique (*fa mi*) est difficile à obtenir, « *mi* » souvent trop bas en 1ʳᵉ partie ou « *fa* » non immuable baissant légèrement en seconde.

b) *Eveillez-vous, éveillez-vous.*

Ne pas trop diminuer les coulés. 1ʳᵉ fois « mezzo-forte » uniforme, 2ᵉ fois en écho « pp » même caractère.

c) Enchaînement a - b.

Pas de difficulté. Respecter les nuances indiquées.

d) *Montez.*

Le travail de cette régulière vocalise se fera tout d'abord à l'unisson et par le solfège. Ensuite, faire répéter sur chaque temps « *tez* » afin d'assurer la justesse.

Parties séparées : exécution conforme au texte.

Parties simultanées : indiquer le départ en canon.

Ne pas diminuer la phrase.

e) *Sur le trône des airs.*

Etablir avec précision la tierce « *si bémol-ré* ».

A la mes. 11 le 4ᵉ temps 1ʳᵉ partie présentera quelque difficulté (répétition du « *la* » appoggiature).

f) *Montez sur le trône des airs.*

Sans difficulté.
Enchaînement b - d - e.
Enchaînement depuis le début.

g) *Déjà la surface des mers* (mes. 12 à 15).

1ʳᵉ partie - mes. 12 : dernière croche à ne pas allonger;
» 13 : diminuer le coulé (*si bémol*);
» 14 : ne pas accentuer le 3ᵉ temps en raison de la présence de la syllabe muette, donc les quatre croches égales, le « *la* » très près du « *si bémol* »;
» 15 : beaucoup diminuer le 3ᵉ temps.

2ᵉ partie - mêmes remarques qu'en 1ʳᵉ partie :
mes. 14 et 15 : le « *fa dièse* » très près du « *sol* ».

Les 2 voix simultanées : de l'attaque de la tierce « *fa la* » dépendra la justesse du reste de la phrase. Se conformer aux remarques notées en 1ʳᵉ partie. Equilibre absolu de sonorité entre les 2 voix.

h) *Déjà la surface des mers* (mes. 15 et 18).

Mêmes directives qu'en « g », sauf en ce qui concerne la mes. 18 (terminaison sur le 1ᵉʳ temps).

i) Enchaînement g - h.

Il sera nécessaire de revoir ces deux fragments parties séparées. Ils doivent être exécutés dans la même nuance.

Enchaînement d - e - g - h.

j) *Blanchit, blanchit.*

Travail par le solfège, puis en vocalisant.

Alléger les deux triple-croches.

2ᵉ fois : un peu plus soutenu. Observer la valeur exacte des silences mes. 19.

k) *S'éclaire et se colore.*

Mes. 21 1ʳᵉ croche, 1ʳᵉ partie : certaines éditions portent un « *do* » au lieu du « *si bémol* », l'une et l'autre versions sont valables.

1ʳᵉ partie : travail par le solfège; « *si bécarre* » très haut (mes. 21), alléger les deux double-croches (mes. 20), ne pas trop diminuer les coulés (mes. 21), « *do* » mes. 22 « forte » sans exagération puis grand diminuendo (mes. 22 et 23), mes. 24 : syllabe muette « *re* » très adoucie.

2ᵉ partie : travail par le solfège. Rythme très précis, cette seconde voix étayant la 1ʳᵉ. Veiller à la justesse des intervalles de quartes et quintes justes. Similitude absolue des trois « *fa* ».

Parties simultanées : 1ʳᵉ mise en place, battre la mesure. En dirigeant on indiquera, d'une main, le rythme de la seconde voix. Etablir nettement l'intervalle du début de phrase (*mi-si bémol*). La 1ʳᵉ partie doit légèrement dominer.

1) Enchaînement j - k.

A revoir parties séparées.

Enchaînement depuis « *montez* » (d).

Enchaînement depuis le début.

m) Reprise du début jusqu'à « *trône des airs* »; cette reprise étant identique, seul l'enchaînement (mes. 24) sera à travailler en 2ᵉ partie (do-la). Reprise de la phrase « piano » (mes. 24).

n) Nuances.

Reprendre le chant entier et se conformer strictement aux nuances indiquées avec précision sur la partition.

Ne pas craindre le contraste « mezzo forte - pianissimo » mes. 5 - 6 - 7 - 8 et 29 - 30 - 31 - 32.

Mes. 8 et 9 - 32 et 33, mezzo forte puis crescendo pour arriver forte (mes. 10 et 34).

Aucune brutalité dans les nuances « forte ».

Exercices préparatoires à ce chant.

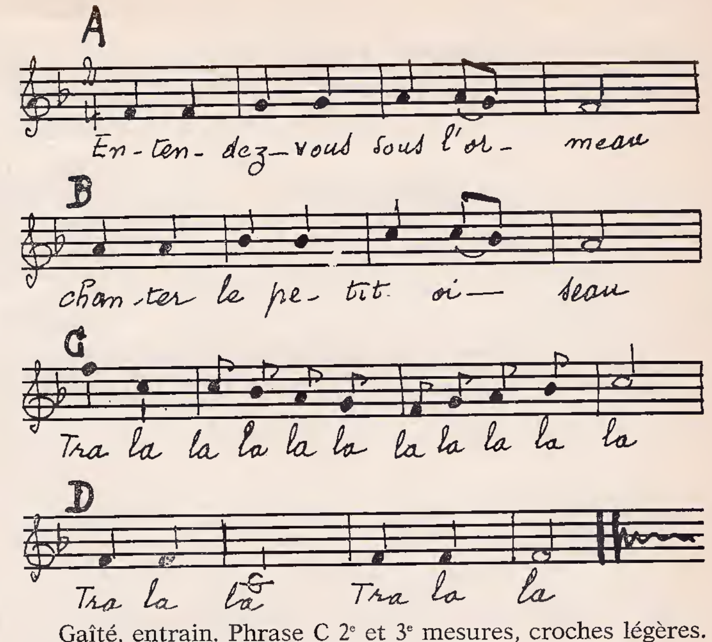
Voir tableau terminal.

Canon à l'Etude (4 voix)

ENTENDEZ-VOUS SOUS L'ORMEAU
(cours moyen ou fin d'études)

Etant donné sa simplicité, ce canon pourra être étudié par des élèves de cours moyen 2ᵉ année (avec 8 ou 10 élèves par groupe). Bien qu'à 4 voix, il est extrêmement facile vocalement, mélodiquement et rythmiquement.

Mouvement assez vif.



Gaîté, entrain. Phrase C 2ᵉ et 3ᵉ mesures, croches légères. Ne pas forcer l'intensité : phrase D.

1) en 2 groupes :

A B C D A
  A B C D

2) en 3 groupes :

A B C D A B
  A B C D A
    A B C D

3) en 4 groupes tel qu'il est écrit :

A B C D A B C
  A B C D A B
    A B C D A
      A B C D

La facilité d'attaque des phrases autorise à ne pas dissocier davantage les groupes 1 avec 3 et 4, par exemple.



LIVRES - MUSIQUE

CHŒURS POPULAIRES RUSSES, 1er et 2e recueils, par Colette Pittion et Nicolas Pogarieloff. Editeur : Editions Ouvrières, 12, rue Sœur-Rosalie, Paris-13e.

Chaque recueil contient douze chansons à une, deux, trois ou quatre voix égales choisies pour la valeur des textes et l'intérêt musical des mélodies. Les harmonisations, discrètes, laissent aux mélodies toute leur valeur.

L'adaptation française figure sous la musique, le texte russe à la suite de chaque chanson.

Une classe devant vivre de musique avant tout, utilisez ces recueils, ils vous rendront de très appréciables services

A. Musson.

200 TEXTES D'HARMONIE ELEMENTAIRE ET DE DIFFICULTE LIMITEE, par M. Dautremer, directeur du Conservatoire national de Nancy. Editeur : Durand, 4, place de la Madeleine, Paris-8e.

Deux fois en cette revue, vous avez été avertis de cette publication. Il ne devrait donc pas être nécessaire d'y revenir, d'autant que l'auteur a rallié depuis longtemps vos suffrages.

L'ouvrage comprend deux cahiers. Cent cinquante exercices composent le premier et cinquante le second.

Dans leur préparation aux différents examens et concours des Professorats de l'Etat et de la Ville de Paris, les étudiants trouveront là de quoi les satisfaire.

A. M.

CAHIER D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE ET D'ACTIVITES MUSICALES, par C. et Y. VOIRPY. Editeur : Lemoine, 17, rue Pigalle, Paris-9e.

Cet ouvrage est établi en relation avec la collection Cornet-Fleurant (*Le Solfège vocal, Le Solfège par les textes, Les Iconographies musicales, L'Initiation à la dictée musicale, Le Moniteur musical*).

Ce premier Cahier s'adresse à la classe de 6e ; divisé en trois parties, il semble d'un intérêt pratique et ménotechnique évident. La présentation, claire, s'organise autour de directions : Ecoutons, Observons, Réfléchissons et répondons, Retenons...

Trois parties essentielles composent l'ouvrage : 1° Instruments et orchestre symphonique (7 chapitres, 21 pages) ; 2° La musique chez les peuples primitifs et dans l'Antiquité méditerranéenne (18 pages, 6 chapitres) ; 3° Cahier de musique comprenant 7 pages de papier à musique pour la copie de chants appris en classe et 11 pages lignées réservées aux observations et activités personnelles.

En outre, encartées dans la couverture, 12 fiches en papier fort du format de l'ouvrage permettent de consigner tout ce qui peut avoir trait à une œuvre entendue en classe.

Chaque chapitre offre des cadres réservés au collage de gravures tirées de « L'Iconographie musicale » du *Solfège vocal*.

A. M.

CHOPIN, par F. Liszt. Editeur : Nouvel Office d'édition, 4, rue Guisarde, Paris.

Ce livre de Franz Liszt sur Chopin est la réédition d'un ouvrage, paru en 1852, qui réunissait 17 articles écrits dans la *France musicale* de février à août 1851.

Le lecteur ne doit pas s'attendre à une étude des œuvres de Chopin, Liszt ne s'étend que sur les mazurkas et les polonaises.

Les différents articles sont consacrés principalement à la vie, au caractère du compositeur, à ses qualités de virtuose, à ses amours avec Georges Sand et sa mort.

On conçoit que le romantisme exacerbé de Liszt se retrouve dans son style, et que ce défaut nuise à la qualité de cet ouvrage qu'on lit néanmoins avec beaucoup d'intérêt et que tous les fervents de Chopin doivent connaître.

M. Franck.

VISAGE DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE, par R. A. Mooser. Editeur : Julliard.

Ce nouveau recueil du célèbre musicographe génevois R. Aloys Mooser — publié pour le soixante-cinquième anniversaire de ses débuts de critique musical — groupe un ensemble d'articles rendant compte de concerts donnés entre mai 1957 et octobre 1961, dans divers centres artistiques européens.

Nous y trouvons les mêmes qualités que dans les précédents volumes : lucidité, précision, sûreté et franchise de jugement, dans un style alerte, vivant, de lecture agréable. Ces analyses objectives, ces réflexions constructives, restent des modèles du genre, et surclassent très sensiblement toute la médiocre littérature, et l'amateurisme artistique dans lesquels s'enlise trop souvent la critique musicale contemporaine.

G. Favre.

LES ORGANISTES, par Félix RAUGEL. Editeur : Laurens.

Dans cet ouvrage dédié à la mémoire des « Maîtres français » de l'orgue : Al Guilmaut, E. Gigout, Ch. M. Widor, H. Libert, L. Vierne, Ch. Tournemire, Félix Raugel titre le premier chapitre « Les origines et le développement de l'orgue ». C'est assez dire que malgré l'importance restreinte (100 pages) de cet ouvrage, le lecteur a une vue très complète de l'histoire de l'orgue. Les exécutants de toutes les époques sont fidèlement cités et les œuvres des compositeurs, organistes professionnels ou non, laissent à penser que l'avenir de cet instrument qui se défend lui-même n'offre aucune inquiétude.

Mme A. Lecomte.

MUSIQUE EN POLOGNE (Bulletin d'information No 20 des Editions Boosey et Hawkes, 4, rue Drouot, Paris-9e).

J'ai déjà parlé de ces Bulletins ; celui-ci (48 pages), après quelques pages réservées à un aperçu sur la Pologne, son histoire, sa musique, Chopin, l'Ecole polonaise actuelle donne un catalogue complet ainsi qu'une discographie et une bibliographie sur la musique polonaise.

Je rappelle, pour mémoire, les bulletins précédents : *Haendel, Ballets de Diaghilev, Richard Strauss, Les Musiciens scandinaves, Barraud, Lees, Théodorakis, Musique pour les enfants, Martinu, M.A.B. (Classiques tchèques), Prokofiev, Bela Bartok, Vaughan, William, Kodaly, Musique russe, Nouveautés, Stravinsky, Musique en Hongrie, Britten, Musique en Grande-Bretagne, Musique en Tchécoslovaquie, Musique française.*

Si vous les désirez, adressez-vous à l'éditeur, il les fournit gratuitement sur demande.

A. Musson.

LA SYMPHONIE N° 2 de Henri DUTILLEUX (1)

(Suite)

par O. CORBIOT

Professeur d'E.M. au Lycée Henri IV, à Paris

Discographie.

Deuxième Symphonie (à paraître).

Bibliographie.

DUTILLEUX (H.) : *Notice de l'auteur.* Deuxième Symphonie pour G.O. et orchestre de chambre (polycopie).

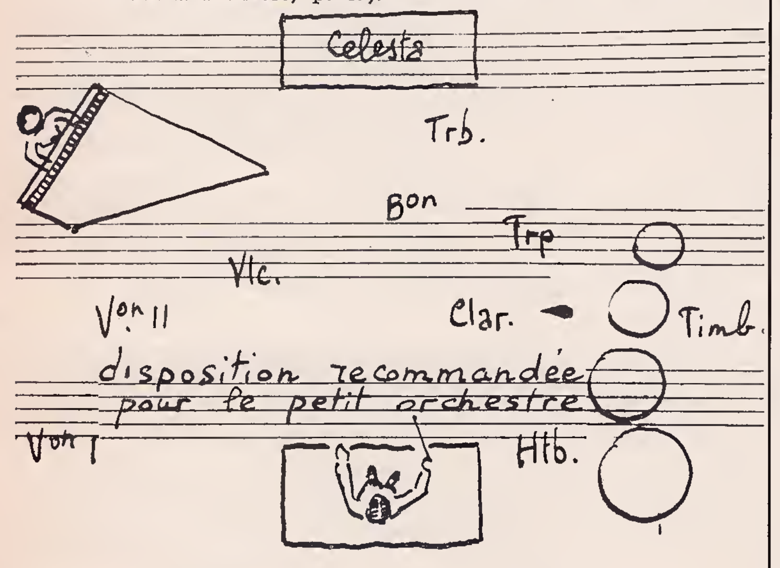
ROY (J.) : *Musique française* (N.D.E., Paris, 7).

MACHABEY (A.) : *Portraits de trente musiciens français* (Richard-Masse, 1949).

BRELET (G.) : *Musique contemporaine* (Histoire de la musique, vol. II, La Pléiade, 1963, p. 1250-52).

FOCILLON (H.) : *La Vie des formes* (P.U.F., 1964).

CASELLA (Al.) : *Revue musicale. Matière et Timbre* (Paris, Richard Masse, p. 39).



ANALYSE DE L'ŒUVRE

Certains « ancêtres » dont parle Pierre Boulez, faisaient exécuter les compositions à double chœur de façon à ce que les chanteurs soient logés dans des tribunes différentes. L'effet produit inspirera à Berlioz les dispositions instrumentales que la chapelle Saint-Louis des Invalides permettra à l'auteur du *Requiem* après que Méhul ait lui-même utilisé cette disposition dans son *Ode symphonique en faveur du rétablissement de la paix.* Lesueur lui-même emploiera un orchestre divisé en quatre groupes. Dans l'orchestre de la *Deuxième Symphonie* il s'agit de deux masses d'inégale importance. La *Première Symphonie* montrait déjà des préoccupations semblables en répartissant les éléments du discours musical aux différents groupes instrumentaux. Dans la seconde, l'auteur laisse parfois chacune des deux masses sonores vivre indépendamment l'une de l'autre. Le grand orchestre est normalement constitué tandis que le petit orchestre de chambre se place, légèrement surélevé entre le chef d'orchestre et la grande masse symphonique.

On pourra ainsi avoir l'impression d'un relief sonore. L'orchestre de chambre comprend douze musiciens : un hautbois, une clarinette en si bémol, un basson, un trombone (sourdine ordinaire et sourdine Robinson), un trombone (avec sourdines identiques), un clavecin, un celesta, un timbalier (quatre timbales dont deux à pédales), deux violons, un alto et un violoncelle. Cet orchestre est composé de quelques-uns des principaux représentants de chaque famille instrumentale du grand orchestre dont il est, en quelque sorte, la maquette.

Le grand orchestre est composé de la façon suivante : les bois vont par deux ; les cuivres aussi ; il y a un cor anglais, une clarinette basse, un contrebasson, un tuba, une harpe, le quintette à cordes et la percussion.

Celle-ci est très riche. Il y a une paire de cymbales, une cymbale suspendue, un triangle, une caisse claire, un tam-tam (grave), une grosse caisse, un xylophone, un vibraphone, instrument à larges lames métalliques, un jeu de timbres (à marteaux) formé de lames d'acier. Sa sonorité est assez dure. Dans le jeu des quatre timbales du petit orchestre, la petite timbale sonne à l'octave et deux timbales dont le mécanisme, au moyen d'un levier, produit un changement instantané, donnent de très curieuses sonorités qui ajoutées aux glissandi des cordes font penser à un plongeon. Les baguettes à têtes de bois donnent un son très dur tandis que celles à tête d'éponge conviennent aux pianissimos. Rappelons enfin que le tam-tam, utilisé assez souvent par Ravel, a la forme d'une grande cymbale et peut vibrer assez longtemps. Le clavecin apporte une note archaïsante. On remarquera son agilité et son aspect percutant. Il sonne à merveille en faisant briller un accord qui éclate en paillettes étincelantes. Sa sonorité devient pénétrante dans les accords plaqués.

Le timbre joue un rôle prépondérant dans la symphonie où les « éclairages sonores » dépendent d'instruments de musique placés comme nous l'avons dit. « Certaines touches » sonores émises par le grand orchestre trouveront leur équivalence dans l'orchestre de chambre, ou encore, l'une des deux formations s'effacera soudainement pour ne laisser place qu'aux vibrations de l'autre » (2).

La musique contemporaine et nous en avons un témoignage ici, s'est dirigée depuis le début du siècle vers un pur langage de timbres (3). « Debussy était redevable à Java moins de l'emploi systématique de pentatonique que d'un certain coloris d'orchestre par de nouveaux mélanges ». Or à ceux-ci, Henri Dutilleux ajoute le clavecin qui n'ayant pas une très forte sonorité n'en arrive pas moins à se faire entendre dans les clairières de l'orchestre. S'il est certain qu'aucune raison extra-musicale ne détermine la forme de l'œuvre, c'est en fait par les soli instrumentaux intervenant fréquemment dans le petit orchestre, qui n'ayant pas la force se met en vedette, que le « timbre » apportera des éléments constructifs. On pourrait presque parler d'un concerto pour deux orchestres. Selon Schaeffner : *« A voir la façon dont les primitifs construisent certains instruments et dont ils en jouent, il apparaît nettement que l'émission d'un son de hauteur précise, les intéresse moins que la production d'un timbre spécial ».* Après un XIXe siècle respectueux des motifs et des thèmes, l'évolution musicale du XXe siècle paraît être dominée par le sens de la couleur du son. Dès lors, la nécessité d'établir la forme de l'œuvre sur « la variation » partant d'une cellule se justifie, celle-ci étant susceptible d'être amplifiée. C'est la variation qui commande chacun des mouvements de l'œuvre avec des ornementations concernant le rythme et la mélodie engendrée par la cellule. L'auditeur a l'impression d'assister à sa gestation et à sa croissance ; l'instabilité, la mobilité des thèmes est des plus remarquables ; elle est à l'image de la vie. C'est la feuille qui devient pétale ou brachtée, c'est l'enfant qui devient homme, c'est la progression naturelle des êtres. Dans la *Création* de Haydn, c'est ce trait de

---

(1) *Voir « Education Musicale », n° 113, p. 8/80.*

clarinette qui interroge le néant. C'est le prélude à la Genèse. « *Dans ces rapports « métaphysiques » avec notre « conscience » ie semble impossible de ne point apercevoir les étroites affinités de ces sonorités libres, crues et voluptueuses à la fois, extra-rapides dans leur mobilité cinématographique, souvent mystérieuses et parfois exaspérées, avec les raffinements ultimes de notre civilisation* » (A. Casella) (4).

Premières auditions.

C'est le Boston Symphony Orchestra qui est le premier interprète de l'œuvre et à son directeur Charles Münch qui a, depuis quinze ans, suscité un grand nombre d'œuvres commandées, que reviendra la primeur en tant que chef d'orchestre. Celui-ci avait été appelé à diriger cette formation symphonique en 1948 et en devient le chef titulaire en 1951 ; également directeur du Berkshire Music Center, il s'occupe activement du Festival de Tanglewood (Massachussets). Il faut avoir vu diriger Charles Münch à la tête d'un grand orchestre pour apprécier un chef-d'œuvre conduit par un vrai musicien. Ce fut le cas lors des premières auditions à Boston, New York et Washington, entre le 11 et le 22 décembre 1959 et en 1960 à Tanglewood. En Europe, à Amsterdam et à La Haye. En France, c'est le Festival international de Besançon qui révèle au public l'œuvre que l'on jouera fréquemment jusqu'à aujourd'hui, à Genève, Paris, Prague, Strasbourg et Luxembourg ; Samuel Baud-Bovy, Serge Baudo, Smetacek, Charles Brück et L. de Froment ayant respectivement dirigé la symphonie. Et dernièrement Martinon à Chicago et Münch à Lyon (5).

Premier mouvement.

(Pour plus de commodités, nous désignerons le petit orchestre par P.O. et le grand orchestre par G.O.).

C'est le mouvement le plus court des trois. Il comprend 335 mesures. *Animato, ma misterioso*. Après une introduction marquée principalement par des fusées de clarinettes et un solo de timbales, tandis que les cordes sonnent avec sourdines et en harmoniques à l'aigu, (A) s'impose progressivement au G.O. n° 2 de la partition et une cellule (B) au clavecin P.O. n° 3. Cette cellule joue un rôle important dans la deuxième section où elle prendra des aspects variés dus à une perpétuelle métamorphose que l'on a déjà pu constater dans toute la première partie qui se termine sur un crescendo à une mesure avant (10). Le deuxième épisode est basé sur l'utilisation de (B). A la mesure 134, au basson, un troisième élément (C) est repris en force par les cuivres. Au 103, (A) est utilisé au quatuor à cordes. Au n° 16, les violons du grand orchestre amorcent un trait de caractère rageur (marcato).

Le TROISIÈME ÉPISODE commence à (22). Un solo de clarinette à 3/4 développe (A) (le celesta, le hautbois, le clavecin, puis les violons du P.O.).

Le QUATRÈME ÉPISODE à 24 voit l'utilisation de (B) qui est présenté en valeurs longues au hautbois avec les cordes divisées.

Le CINQUIÈME ÉPISODE à 27 utilise les bois avec des motifs aux cordes du G.O. rythmés avec « quatre doubles croches-croches ».

Le SIXIÈME ÉPISODE au n° 30 est marqué (marcatissimo). Les deux orchestres amènent grâce à un pont de 18 mesures le septième épisode.

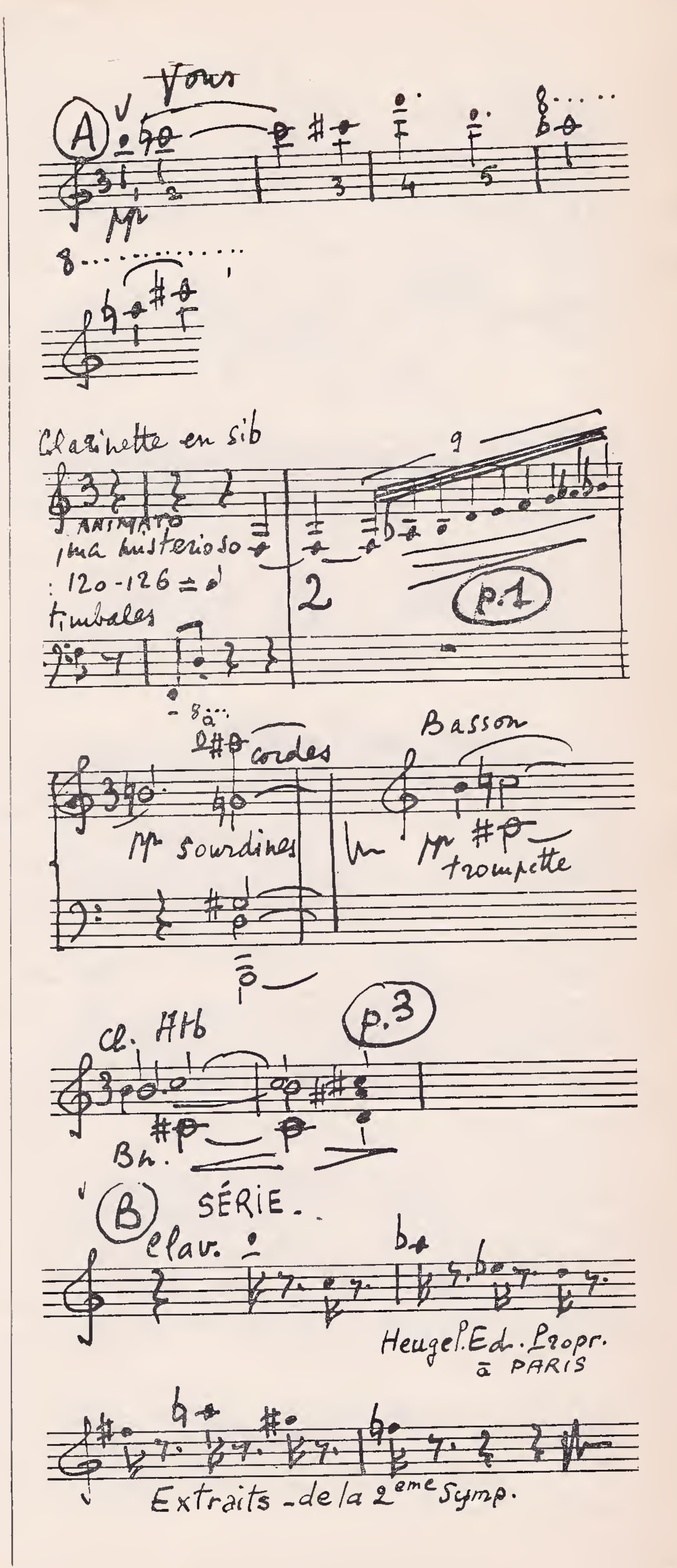
SEPTIÈME ÉPISODE. La réexposition (A) apparaît aux violons divisés à 32. Un motif de trois notes revient fréquemment (*si, si, sol*).

HUITIÈME ÉPISODE. Traits de clarinette initiaux avec accords.

NEUVIÈME ÉPISODE. Solo de violon, précédé par le quatuor à cordes du P.O.

DIXIÈME ÉPISODE. Coda (au n° 41).

On remarque que ce premier mouvement est fréquemment articulé sur les changements de mesures mais bien plus précieux sont les soli instrumentaux pour déterminer les différentes variations. On notera à la fin du premier mouvement une insistance sur la note *si* qui termine le mouvement en *si majeur* sur un accord en pizzicato et truffé de dissonances.



16 Vons p 28

sff C marcato

Bns ff
Cb. Vlc.

Clarinette 22

p

24 (Sourd) leggierissimo Vons

pp

32 A Tempo (misterioso, ma con moto)

1 2 3 4 5

A Tempo - Arco Alti

1 2 3 4 5

Deuxième mouvement.

Andantino sostenuto. Noire = 66.

Il débute par une sorte de commentaire du premier mouvement, un résumé, en quelque sorte, de ce qui a été dit précédemment et notamment aux mesures 7 et 8 de la partition. Les trois notes, *si, si, sol,* sur lesquelles la réexposition insistait, sont encore là, peu avant un quasi-glissando des cordes du G.O. (6). Accompagné par (E), l'ébauche d'un thème apparaît à 3. C'est au trio d'anches du P.O. que ce thème progresse ; ce thème est mis en valeur à l'alto solo du petit orchestre. Un solo de hautbois reprend (D) à 4 sans lenteur, à 5 le basson



Timb.
gliss
gliss.
p
Unis. page 97 D'
morendo
trp.
solo (s/s sourd.) p 103
pp dolce poco cresc.
p 95
Cordes du G.O
E
pp



réintroduit, dans la nuance piano, comme une resurgence (B), motif des trois notes de la fin du mouvement initial, qui est en imitation de la partie de violoncelle du P.O. Un premier solo de trompette s'enchaîne accompagné par le clavecin. Le solo pivote sur la note *la*. Les timbales qui battaient comme des pulsations régulières se font de plus en plus pressantes.

L'auteur a indiqué ici le mot « intense » (*molto caloroso*). Un motif aux cordes G.O. sera repris dans le troisième mouvement (*mi, la, sol, ré, mi*) (E) à la mesure 60.

Le thème (D) apparaît à 11. Cette répétition fait encore intervenir le « *la* » dont l'importance se fait sentir entre 9 et 17. Un dialogue s'amorce entre les bois (*molto legato*) à 18 en reprenant ce thème au P.O. et au G.O.

A 14, un second solo de trompette imite le solo de violoncelle du P.O. Les dessins du clavecin, des cordes et des bois sont dans un style de plus en plus concertant. Le petit orchestre est réellement traité en musique de chambre et les sonorités restent dans l'ensemble assez transparentes. Ce sont des broderies, des arabesques, acciaccaturas... Le clavecin étincelle et le deuxième mouvement se termine sur des trilles. A la page 110 le quatuor à cordes est mis en vedette au petit orchestre. A la page 113, les premiers violons sont divisé en quatre, comme les seconds violons, les *alti* en deux. Au P.O., le quatuor à cordes double les parties supérieures du G.O. Ce mouvement est intitulé

(*à suivre*)

L'ÉDUCATION MUSICALE EN HONGRIE

par Roland CHAILLON
de l'Académie Charles-Cros
Professeur d'Education Musicale au lycée Janson-de-Sailly

Une dizaine de jours passés en Hongrie à l'occasion du Congrès de l'I.S.M.E. nous ont permis d'y étudier la situation de l'éducation musicale.

Depuis 1945 cette nation, reconnaissant l'importance de la musique dans l'éducation, se penche avec sollicitude sur les problèmes qu'elle soulève, permettant la réalisation des idées de Kodaly. « C'est en vain que l'Etat entretient un Opéra et des salles de concert si personne n'y va. Il faut éduquer un auditoire pour qui la musique sera un besoin vital. Cela, seule l'école peut le commencer », déclara celui-ci dès 1929. Son grand mérite fut, passant aux actes et doublant ainsi son œuvre compositionnel d'un précieux œuvre pédagogique, de jeter les bases d'un enseignement musical scolaire rénové.

Et M. Dobray, représentant du ministre, nous dit : « Nous voudrions tenir nos élèves dans le monde de la bonne musique au moins jusqu'à l'âge de dix-huit ans. Si cela réussit, nous pouvons les confier aux chemins de la vie ». Voyons comment cette partie se gagne.

I. — PRINCIPES DIRECTEURS.

Comment susciter promptement et définitivement l'intérêt de l'enfant pour la musique ? « La base d'une culture musicale profonde est exclusivement **le chant** » (Kodaly, 1941). Catégoriquement énoncé, voici le principe de base. Contrairement è ce que nous vîmes en Allemagne (cf. notre article, janvier 1963) où le départ est conjointement instrumental, ici le chant précède tout ; et il demeurera toujours le centre de l'éducation musicale. Le chant va contribuer au développement général de l'enfant, à l'épanouissement de ses facultés ; c'est le chant qui lui permettra de saisir et d'apprécier le contenu esthétique de la création, de l'art humains, dans leurs détails et dans leur entité.

A) La solmisation relative.

La directeur Fassang soutient : « Notre tâche est qu'après une représentation visuelle suive une représentation auditive, et que la note dévienne ainsi musique dans l'enfant. C'est seulement après cette représentation auditive, et grâce à elle, que vient la réalisation de la musique vivante ».

Parti de chants populaires d'abord très simples, l'éducateur obtient ce résultat en utilisant la méthode de solmisation relative (1944) pour la formation de l'ouïe. Solmisation : les rapports entre divers gestes appropriés mimés par l'élève concrétisent à ses yeux les différences entre les hauteurs de sons. Relative : le système, appliqué au pentacorde, étendu à l'heptacorde, non attaché à des sons fixes, s'adaptera peu à peu à toutes les gammes : majeures, mineures et modales, ainsi qu'à l'escalier chromatique.

Nous avons admiré avec quelle aisance des élèves déjà exercés parviennent à déchiffrer un chant choral de Bartok, à transposer un sujet de fugue.

Sont simultanément développés le déchiffrage et le sens de la musique, même chez ceux qui n'avaient pas l'oreille « juste ». Entamé avec de petits chants d'abord étudiés à l'aide des signes manuels, puis des lettres, enfin des notes, ce solfège conduira à la lecture de partitions complexes.

B) Un hungarocentrisme résolu.

C'est en elle-même que la musique hongroise aura puisé ses éléments de rénovation. La chanson folklorique magyare est considérée comme le support de la vie musicale et comme la clef de voûte de l'enseignement. Tous les sentiments humains, tous les aspects de la nature, toutes les manifestations de la vie trouvent écho dans les paroles. Quant à la musique, création spontanée d'une masse inérudite, elle reflète dans sa rusticité « une perfection artistique poussée et complète », a affirmé Bartok.

Rien d'étonnant donc à ce que lui et son ami aient tenu à mettre à jour les trésors paysans enfouis (vingt mille chants recueillis à ce jour. Les premiers publiés en 1906 ; tous ne le sont pas encore) en recherchant la pureté, l'exemption de tout contact civilisé ; puis que Kodaly et ses disciples en aient fait les assises d'un enseignement tonifiant, aussi agréable que rentable ; la base également de la littérature vocale et instrumentale pour enfants et adultes.

Ainsi, non seulement l'éducateur hongrois pense « chant » d'abord ; mais la relation entraîne automatiquement son corollaire : « ce chant est folklorique national ». Et la série d'exercices vocaux et de chœurs écrits spécialement par Kodaly pour tous les degrés scolaires — et dont la valeur artistique est indéniable — prend naturellement racine dans le terroir.

Qu'on ne pense pas qu'un départ aussi « délimité » constitue une entrave à l'universalisation de l'enseignement. Le cercle saura progressivement s'élargir dans l'espace et le temps. Par exemple le sens des gammes modales mènera à la Renaissance, au baroque, mais aussi bien vers la musique atonale. Signalons d'ailleurs au passage la place importante que tient la production contemporaine dans l'enseignement.

II. — ORGANISATION

A) Dans le primaire.

Dès le jardin d'enfants, les sens s'ouvrent à la musique par un contact direct, l'élève pouvant participer activement et improviser.

Quant à l'enseignement primaire proprement dit, tout en jetant les bases de l'éducation artistique — il estime que la fréquentation des formes populaires est le meilleur tremplin pour l'étude postérieure des formes complexes et nouvelles — il recherche déjà la formation du futur public des concerts et de la radio.

C'est à partir du primaire que le grand mouvement a été déclenché. C'est pour lui que furent écrits les premiers manuels adaptés à la méthode, de Kodaly et Adam Jenö. C'est dans son sein que fut réalisée l'expérience capitale, unique, des écoles spéciales.

Une tentative avait été faite vers 1940 sous l'impulsion de Kodaly, dans un petit village de la plaine ; les résultats obtenus auprès des petits paysans furent étonnants. Mais (circonstances

historiques) il fallut attendre 1951 pour que s'ouvrît la première **école générale avec musique.** Actuellement il y en a une centaine groupant vingt-cinq mille élèves, sur tout le territoire hongrois

Caractéristique essentielle : on y donne, en dehors de l'instruction générale, cinq leçons de chant et musique par semaine en première année (enfants de six ans environ), six leçons en deuxième, troisième et quatrième années, sept leçons en cinquième, sixième, septième et huitième années.

Outre ces horaires avantageux : chant choral (obligatoire) et danse populaire (permettant aux élèves d'exprimer dans le mouvement ce qu'ils ont appris en chantant). D'autre part, 60 % des effectifs prennent part à l'enseignement instrumental (deux heures et demie par semaine) : d'abord deux ans de flûte à bec, puis un autre instrument (violon, violoncelle, piano...) enfin musique de chambre.

RESULTATS MUSICAUX. — Rien de surprenant donc à ce que, à partir de la chanson populaire, les enfants accèdent peu à peu aux sphères les plus élevées de l'art. A la fin du cycle, ils parviennent à chanter avec sûreté à trois ou quatre parties ; ils ont acquis la connaissance des formes, celle de l'histoire de la musique, la notion d'orchestre, même des rudiments d'harmonie.

On admet en principe dans ces établissements les enfants attirés par notre art. Cependant — et conformément au désir du promoteur — on y accepte chaque année quelques enfants peu disposés (oreille « fausse », incapacité de chanter juste). Pour ainsi dire absorbés par la masse et se haussant lentement à son niveau, au bout de trois à quatre ans ils rejoignent sensiblement leurs camarades mieux doués.

Précisons bien que le but des « écoles Kodaly » n'est pas de façonner des musiciens professionnels (quelques-uns deviendront professeurs dans le primaire, mais la plupart poursuivront d'autres études) mais de former des hommes capables de comprendre au mieux la musique, de l'apprécier, de lui faire dans leur vie la place de choix qu'elle mérite et qui contribuera à leur bonheur.

RESULTATS EXTRA-MUSICAUX (officiellement établis). — La pratique quotidienne de la musique, loin de créer une charge supplémentaire, facilite l'étude des autres matières par le fait de certaines corrélations (et bien que chacune d'elles subisse une légère réduction d'horaire). C'est merveille de vérifier comme la musique rend l'intelligence enfantine plus souple et plus réceptive aux autres connaissances. Dans quelques écoles-témoins où des classes normales et des classes spéciales fonctionnent parallèlement depuis plusieurs années, des résultats favorables aux secondes furent constatés. Voici des précisions :

Les nombreuses chansons populaires — ou poème mis en musique — que les enfants ont apprises contribuent à leur faire connaître et aimer la **littérature.** Le solfège et le chant, en aidant la syllabisation, favorisent une bonne **lecture.** L'**élocution** se trouve également raffinée. Les divers éléments scriptoriés qu'utilisent les dictées musicales améliorent l'**écriture.** La dextérité (écriture musicale et jeu instrumental) aiguise le sens des formes et aide au **dessin.** Maints textes populaires avivent le sens de l'**histoire** La culture auditive favorise l'acquisition des **langues étrangères** dont les accents, les intonations sont plus aisément saisis. Même le **calcul** s'en ressent : la musique n'est-elle pas construite sur certains éléments arithmétiques fondamentaux ? (Formules rythmiques conduisant aux nombres fractionnaires, etc...).

En s'élevant sur un plan plus général, on peut aussi confirmer les bénéfices mentaux, psychiques et physiologiques suivants :

Pas de surmenage ; au contraire détente, relaxation, d'où attitude plus calme des élèves et disponibilité accrue devant l'effort, ce qui autorise un meilleur **rendement cérébral.** Extension de la **capacité respiratoire** (contrôles portant sur groupes parallèles dans jardins d'enfants et écoles élémentaires en 1963). Consolidation du **sens esthétique.** Action bienfaisante sur le **comportement affectif.** Entraînement de la **mémoire** (grâce notamment aux exercices suivants : rythmes proposés et répétés en écho, mélodies en canon chantées par cœur, chants à longues périodes). Fixation de l'**attention :** habitudes de concentration intense et assouplissement de la **réflexion** grâce au chant choral (connaissance simultanée des différentes voix ; changements de partie en cours d'exécution ; battements de mains et frappements de pieds accompagnant une partie chantée à l'aide de deux rythmes différents) Enfin, **discipline** acrue (dans le chant en commun, la maladresse l'inattention d'un seul portent atteinte à la qualité de l'ensemble) et révélation du **sens des responsabilités.** En bref, l'adaptation sociale se trouve grandement préparée.

B) Dans le secondaire.

L'objectif lycéen principal est de façonner une jeunesse cultivée. A un âge où les élèves ont une vie intérieure riche sont très réceptifs et où par suite leur goût doit être guidé, la musique participe largement à la réalisation de ce but — dans la mesure où un horaire jugé insuffisant par le corps professoral le permet. Elle recherche avant tout à susciter des émotions à la base desquelles les élèves adhéreront définitivement à la musique Pour ce et simultanément, deux objectifs : éveiller l'intérêt, développer les aptitudes ; deux moyens : pratique de la musique, sélection consciencieuse de la matière.

A côté des exercices vocaux, les auditions occupent la moitié de l'emploi du temps ; la qualité de l'impression ressentie est valorisée par l'accroissement parallèle des connaissances. Les morceaux choisis ne sont plus uniquement hongrois, mais européens et représentatifs des styles les plus importants. On se borne à l'explication des formes les plus usitées. Mélodie, rythme, tempo, dynamique, timbres sont également envisagés. Naturellement, l'analyse n'est pas considérée comme un but, mais une occasion d'accéder à la compréhension musicale.

Disques et bandes sont utilisés à cet effet (celles-ci beaucoup plus qu'en France) mais dans la mesure du possible on préfère les auditions vivantes (professeurs, élèves, orchestre de l'établissement). Voici le résumé succinct du programme dispensé au cours du cycle secondaire : tradition folklorique et débuts de la musique hongroise, renaissance, baroque, classiques viennois, musique romantique ; le romantisme hongrois (verbunkos) musique hongroise contemporaine, musique de la classe ouvrière internationale.

Nous voudrions donner un exemple. On présente aux élèves le chant populaire dit « du paon » (caractère symbolique : l'envol de l'oiseau évoque l'espoir de libération de l'ancienne Hongrie). Ses caractéristiques mises en relief, le maître fait entendre l'harmonisation que Kodaly en a tirée (pour chœur d'hommes) en insistant sur son adéquation au sujet. Il commente enfin les importantes variations (prélude, 16 variations et finale) signées du même auteur, et qui constituent une page orchestrale capitale, diversement timbrée et colorée. Ainsi deviennent évident le rôle du folklore dans la musique classique, perceptible son intégration à celle-ci.

Les horaires musicaux actuels vont être augmentés à partir de 1965 (deux heures hebdomadaires au lieu d'une dans la première classe — élèves d'une quinzaine d'années ; une heure dans la deuxième classe ; deux heures facultatives dans les troisième et quatrième classes). Les thèmes suivants s'ajouteront alors aux programmes d'études précités : musiques italienne, allemande, française, russe, polonaise, tchèque ; musique depuis 1900 ; musique soviétique ; le jazz, les tendances nouvelles.

D'autre part, quatre leçons par semaine se greffent sur cet horaire, réservées aux activités chorale et instrumentale. Tous les lycées ont leur ensemble vocal, presque tous leur orchestre,

qui participent activement l'un et l'autre à de nombreuses manifestations scolaires et péri-scolaires.

Les élèves qui sont entrés en 1951 dans les premières écoles primaires avec musique sont arrivés au niveau du secondaire ; certains lycées ont créé pour eux des sections spéciales qui, en poursuivant les études générales, prolongent et élargissent les acquisitions musicales, avec un horaire majoré de deux heures hebdomadaires sur les chiffres précédents. La matière et le développement des aptitudes, ainsi amplifiés, joints au sérieux passé musical scolaire des enfants, permettent alors d'obtenir des réalisations atteignant à un très haut degré qualitatif. Les candidats peuvent opter pour la musique à l'examen du baccalauréat (concordance avec notre projet français de baccalauréat artistique).

Là encore, aucun but strictement professionnel, mais le souci primordial de parfaire la culture. Cependant les cadres nouveaux pour la diffusion de la culture populaire commencent à sortir de ces sections (futurs organisateurs ou régisseurs de concerts, directeurs de bibliothèques musicales et de maisons de la culture, chefs de chorale, enseignants dans villes de province, etc...).

C) Enseignement musical supérieur.

L'école supérieure de musique, dite « **Académie** », forme les artistes. Elle a consacré à une science encore neuve hautement considérée, la musicologie hongroise, une chaire importante ; vingt-cinq spécialistes en sont déjà sortis, à qui l'Etat accorde les mêmes avantages qu'aux autres savants. En outre une section pédagogique prépare les professeurs destinés au secondaire, mais en raison de l'accroissement constant des besoins elle devient engorgée.

C'est pour pallier cet inconvénient que furent créées les **écoles normales de musique,** de caractère plus nettement académique. Elles préparent les professeurs du primaire. Comme on désire qu'ils égrènent un excellent enseignement, on leur dispense une formation fort large et approfondie. A l'entrée, on impose baccalauréat et examen d'admission portant sur connaissances et aptitudes (niveau : au moins troisième année d'école professionnelle). Durée des études : trois ans. Outre deux spécialisations exigées : solfège et instrument, voici les principales matières enseignées : théorie, chant, physiologie vocale, histoire de la musique, musique folklorique, musique de chambre, chant choral ; philosophie, pédagogie, langue russe, une autre langue.

Cette formation revêt aussi un aspect pratique : chaque etudiant instruit quelques élèves sous sa responsabilité (musique d'ensemble, vocale et instrumentale, direction) et s'habitue au contact avec le public. A l'issue du cycle et pour l'obtention du diplôme, il subit un examen comportant trois sortes d'épreuves : écrites, orales, pratiques (une leçon modèle) et doit en outre participer en tant que soliste à un concert ; on tient en effet à ce que le professeur devienne le centre et fournisse le levain de la vie musicale dans l'école où il enseignera, dans la ville où il résidera. A la sortie de l'école lui est offerte la possibilité de poursuivre ses études par correspondance tout en professant, ou même d'entrer à l'Académie de Musique s'il est particulièrement doué.

Calquées sur l'académie, six **écoles professionnelles de musique** ont été réparties dans un but de décentralisation sur tout le territoire hongrois. Les professeurs d'instrument en sortent nantis d'un diplôme officiel. Mais là encore une section pédagogique s'adapte à la préparation au professorat (réforme de 1952). C'est grâce à cet apport, numériquement appréciable, qu'a pu être développée la musique dans les écoles au point de devenir une éducation de masse.

Nous parlons des autres écoles de musique dans le chapitre suivant.

D) Education musicale péri et post-scolaire, enseignement instrumental.

La Hongrie a beaucoup œuvré pour appliquer le programme de Kodaly : « La musique est à tout le monde ». Ainsi, issue à l'état brut du peuple, la musique y retournera sublimée. P. Varnai affirme que l'éducation musicale post-scolaire a maintenant atteint la qualité de l'enseignement dans les écoles.

La Société de vulgarisation scientifique, qui étend son réseau à tout le pays, contrôle en particulier l'enseignement extra-scolaire. Elle régit une « université libre » qui organise des cycles de conférences sur tous sujets. En ce qui concerne la musique il existe, outre les séries annuelles sur des thèmes divers, un cycle qui permet de parcourir son histoire en trois ans.

On prise fort le « quiz », jeu éducatif. Au cours d'un exposé illustré d'auditions, des questions sont posées à l'auditoire, stimulé par des prix (billets de concerts, disques, livres...) décernés à qui obtient **in fine** un certain nombre de points, ceux-ci étant distribués par un jury composé des interprètes. Grâce à ce système, on peut non seulement propager des connaissances souriantes, mais aussi tester l'évolution du public.

Deux initiatives fortement subventionnées permettent d'offrir aux adolescents des concerts adaptés. La philharmonie nationale comporte une « section de la jeunesse » dont les collaborateurs se rendent dans les établissements pour recueillir des abonnements mais également pour écouter souhaits et suggestions, en fonction desquels seront élaborés les futurs programmes. Entreprise en 1957 pour les écoles primaires, cette activité a été successivement étendue au supérieur, au secondaire, au technique.

Les « Jeunes Amis de la Musique » peuvent être comparés à nos J.M.F. (avec une envergure moindre). Le mouvement, né dans les quartiers périphériques de la capitale, axe ses activités autour du principe suivant : établir un contact direct entre jeunes interprètes et jeune public ; non seulement ceux-là préparent leurs chances auprès de leurs futurs « grands auditoires » mais celui-ci s'éduque en discutant librement avec les artistes, au cours des rencontres amicales que suscitent les auditions.

Ainsi est encouragé l'amour de la musique ; l'est aussi, bien entendu, la pratique instrumentale. A cette intention fonctionnent une cinquantaine d'**écoles municipales de musique** dotées de mille quatre cents professeurs — dont la plupart viennent des écoles professionnelles — et fréquentées par trente-six mille élèves — appartenant à toutes les couches de la société (un bon tiers de ces chiffres pour Budapest seul). Le patronage de l'Etat assure l'autorité de la direction, l'homogénéité de l'enseignement et la valeur des résultats. On y veut établir pour chaque élève un judicieux équilibre entre l'éducation artistique et la formation technique.

Les instruments à cordes y sont en très grande faveur, et la musique de chambre à l'honneur, ainsi que le prouvent les nombreux excellents groupements que nous entendimes. Les élèves qui sortent du rang participent chaque année à des festivals et concours. Ajouter à cela beaucoup d'organismes privés : ainsi les cheminots possèdent leur orchestre, d'une qualité quasi professionnelle ; les postiers ont leur propre académie de musique, que nous avons vue splendidement organisée et complétée par un théâtre de plein air, etc...

Pour ceux que rebutent les longs efforts nécessités par l'apprentissage d'un instrument mais qu'attire pourtant la pratique musicale, il reste l'adhésion à un ensemble vocal. Le mouvement choral est parti des écoles grâce à Kodaly ; de là il a envahi les salles de concert, donc attiré les adultes. L'Institut de Culture populaire groupe en un commun effort les innombrables chorales d'amateurs qui ont peu à peu bourgeonné partout, principalement dans les usines. Tous les choristes savent maintenant lire la musique. Leur foi — jointe à l'ardeur de leurs dirigeants —

appuie l'assertion kodalyenne : « Chanter pour soi est peu de chose ; chanter à deux est plus beau, puis à cent, puis à mille, jusqu'à ce que retentisse la grande harmonie qui nous unira tous ».

III. — BILAN

Parce que l'Etat a compris que l'éducation de l'enfance était la condition **sine qua non** de l'essor donné à la vie musicale du pays, de sa richesse, tant d'efforts portent déjà les fruits espérés. Cet enseignement, on l'a voulu rationnel et solide ; vivant — puisqu'il naît d'une réalité concrète — et vibrant — parce que prodigué avec conviction ; à la fois ancestral et actuel ; hongrois et universel. Dans notre civilisation faussée, il engendre un humanisme particulièrement noble et élevé. Et dans sa conférence, J. Adam a pu déclarer non sans fierté : « Alors qu'il y a peu, notre vie musicale était au bord de l'oubli, la voici rénovée. Les progrès de l'éducation populaire, et leurs conséquences ceux de l'art hongrois, sont attestés par la renommée mondiale de nos compositions ».

Que des améliorations demeurent souhaitables, les responsables mêmes n'en disconviennent pas : organisation perfectible, aplanissement de difficultés matérielles, élargissement des horaires, intensification du recrutement professoral... En outre ils estiment les réalisations insuffisamment unifiées, les instruments de musique et les groupements actifs numériquement insuffisants ; la province défavorisée par rapport à la capitale (ex : un professeur pour sept élèves dans les conservatoires de province, un pour trois à Budapest). Mais tout cela, ne le pourrait-on constater dans d'autres pays ? Faisons plutôt crédit aux paroles d'espoir lancées par l'un d'eux : « En élargissant l'éducation musicale, en faisant confiance à l'activité et à l'enthousiasme de nos maîtres, nous espérons gagner l'attachement des jeunes à la bonne musique, et nous pourrons leur donner des émotions par lesquelles leur goût, leur vie affective deviendront plus riches ; c'est ainsi que nous contribuerons à la formation d'hommes vraiment « complets ».

Concluons. En fondant l'Académie nationale, Liszt avait, en fait, couronné un édifice... inexistant. La ténacité du peuple hongrois a permis, malgré ses revers, d'ériger patiemment fondations et étages. Inachevé, le monument inspire déjà l'admiration. On pourrait graver sur son fronton ces paroles de Kodaly — aussi bien est-il légitime de laisser à l'apôtre le dernier mot : « La musique n'est pas le plaisir d'individus particuliers, mais **une source de vigueur spirituelle que toute nation civilisée s'efforce de faire entrer dans le domaine public ».**

P.S. — Nous remercions chaleureusement les nombreux amis qui nous ont si aimablement aidé, en particulier Mme Kelen Dora, chef de cabinet à l'Institut hongrois des Relations culturelles, et M. le docteur Heszke Béla, excellent et dévoué traducteur.

DANIEL LESUR

par M. de MAYO

« Le bal » *joué par Mlle de Mayo à France-Culture le 14 décembre, comprend cinq volets encadrés d'un prélude et d'un postlude; le tout doit s'enchaîner, d'habiles contrastes naissant de cette succession. On peut considérer qu'il s'inscrit dans le prolongement de l'ancienne suite de danses et qu'il la dépoussière par l'originalité des idées et la modernité du langage. Très « visuelle », l'œuvre pourrait engendrer un ballet (dont l'orchestration serait au demeurant malaisée, car l'écriture demeure très pianistique).*

Le préambule, très rythmé, s'interrompt un instant pour un épisode valsé (genre « Forains... distingués »). Avec Marcelle de Mayo, si l'ensemble est fermement dessiné, le côté percutant demeure musical et la scansion contrôlée.

Moment musical : *d'une exquise délicatesse bien dans la manière de l'auteur. Il n'est pas trahi par l'interprète, qui découpe finement ce « cristal de musique » dans un legato limpide et raffiné.*

Valse : *sur rythme de valse discret mais cependant net à la main gauche, la dextre décrit avec souplesse son capricieux ondoiement. Avec notre artiste, cette courbe s'infléchit avec élégance, la pièce bénéficie de couleurs et d'éclairages variés.*

Mirages : *cette page, qui dépouille le ton du divertissement, s'ouvre sur un mélisme oriental qui serpentera longtemps; ceci, ajouté à une tonalité plus indécise, créera un flou assez clair; des cloches ajoutent parfois au paysage leur assez hallucinante sonnerie. A l'actif de la version proposée : opportune compréhension, agréables et miroitantes sonorités.*

Les Frénétiques : *cursif, emporté par un dynamisme nerveux et forcené, ce mouvement est sportivement vaincu par la pianiste, les contours demeurant toujours aussi nets que fermes.*

Idylle : *fraîche, la mélodie se déroule printanièrement sur un soutien rappelant celui de la forlane. Sans doute les deux mains symbolisent-elles les partenaires, dont chacun à son tour expressivement chante son amour. Péroraison étoilée. Sous les doigts de l'interprète, cette idylle chatoie et sourit; l'expression est parfaite parce que dénuée de toute sensiblerie déplacée.*

Epilogue : *c'est un rappel du mouvement initial, mais qui bifurque brusquement vers « une coda de choc ».*

S'il nous faut résumer nos impressions générales concernant la prestation de Mlle de Mayo, disons qu'elle est franche et directe, spontanée. Toute cette pâte est pétrie à pleines mains, avec autant de finesse que de vigueur, autant de maîtrise que d'amour...

Roland CHAILLON.

EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

FEVRIER

MARDI 2 :
Chant : séance de révision.

MERCREDI 3 :
Initiation à la musique (en radiovision) : Les instruments de l'orchestre (les bois) (1).
Chant : séance de révision.

VENDREDI 5 :
Solfège 2e année : 8e leçon (la pause et la demi-pause).

MARDI 9 :
Chant : En revenant de noces (chant populaire de l'ouest).

MERCREDI 10 :
Initiation à la musique : Revision des œuvres de Saint-Saëns, H. Sauguet, Mozart et Bizet.
Chant : La Saint-Jean qui s'approche (chant populaire d'Auvergne imposé au C.E.P.).

VENDREDI 12 :
Solfège 1re année : 8e leçon (étude de la note *ré*).

MARDI 16 :
Chant : En revenant de noces (suite de l'étude).

MERCREDI 17 :
Initiation à la musique : Danses polovtsiennes (Borodine).
Chant : La Saint-Jean qui s'approche (suite de l'étude).

MARDI 23 :
Chant : En revenant de noces (fin de l'étude).

MERCREDI 24 :
Initiation à la musique : Les Pins de Rome (Respighi).
Chant : La Saint-Jean qui s'approche (fin de l'étude).

VENDREDI 26 :
Solfège 2e année : 9e leçon (étude du *si* grave).

(1) Les 18 vues fixes en couleurs présentant les principaux instruments de l'orchestre sont en vente au S.E.V.P.E.N., 13, rue du Four, Paris-6e (11,50 F franco).

DURAND & Cie - éditeurs

Société à Responsabilité Limitée au capital de 100.000 F.

4, PLACE DE LA MADELEINE - PARIS (8e)

Téléphone : Editions musicales : 073.45.74 - 073.41.62 Disques. Electrophones : 073.09.78

Bureau des concerts : 073.62.19

C. Chèques Postaux Paris 154.56

Ouvrages d'Enseignement

Alix (R)	Grammaire musicale.
Berthod (A)	Intervalles. Mesures. Rythmes.
Dautremer (M)	200 textes d'harmonie élémentaire. Préparation aux cours normaux du Lycée La Fontaine et de la Ville de Paris et aux C.A.E.M. 1re et 2e partie. 1er cah. (1 à 150) Livre du professeur. 1er cah. (1 à 150) Livre de l'élève. 2e cah. (151 à 200) Livre du professeur. 2e cah. (151 à 200) Livre de l'élève.
Delamorinière (H) et Musson (A)	La lecture de la musique en 6 années.
Desportes (Y)	30 leçons d'harmonie. Chts et basses. 30 leçons d'harmonie. Réalisations.
Durand (J)	Eléments d'harmonie.
Favre (G)	Dictées musicales à 1, 2 et 3 voix, données aux examens et concours de l'Etat (1957 à 1961).
—	Solfège élémentaire à 1 ou 2 voix. 1er cah. (classe de 6e). 2e cah. (classe de 5e).
—	Exercices de solfège pour les classes de 4e, 3e et 2e années des écoles normales.
—	3 leçons de solfège à changements de clés sur 7 clés avec accpt (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris).
—	6 leçons de solfège à changements de clés sur 5 clés avec accompagnement (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris, lycées et collèges).
—	12 leçons de solfège à changements de clés sur 5 et 7 clés (données au certificat d'aptitude à l'éducation musicale (1957 à 1962). Edition avec et sans accompagnement.
Gabeaud (A)	Guide d'analyse musicale en 2 vol.
Gallon (Noël) et Bitsch (M)	Traité de contrepoint (Règles du contrepoint - Exemples de contrepoint).
Margat (Y)	Exercices préparatoires à l'étude de l'harmonie en 2 cahiers.
—	Réalisations des exercices en 2 cahiers.

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT (suite)

Margat (Y)	Traité de l'harmonie classique.
—	Réalisations du traité d'harmonie.
—	Cours pratique d'harmonisation et d'accompagnement au piano.
Martin (R.-Ch.)	Le solfège des jeunes musiciens.
Ravizé (A)	32 leçons de solfège sans altérations (Préparatoires aux concours interscolaires).

Chœurs sans accompagnement

Duruflé-Chevalier (M.-M.)	6 fables de La Fontaine à 2 ou 3 voix de femmes.
Favre (G)	Chœurs à 2 voix (50 harmonisations). 1er Volume : Noëls et Airs des 16e et 17e siècles. 2e Volume : Folklore canadien et français.
Pascal (Cl.)	Ut ou Do 5 pièces pour chœur d'enfants ou de jeunes filles.
—	12 chansons françaises à 3 voix.
—	25 chansons françaises à 2 voix.

Littérature

Durand (J)	Abrégé de l'histoire de la musique.
Favre (G)	Essai d'initiation par le disque.
—	Musiciens Français Modernes.
—	Musiciens Français Contemporains.
—	R. Wagner par le disque.
Lamy (F)	Ropartz (J. Guy). L'Homme et son œuvre.

Recueils de Chants sans accpt.

Musson (A)	La Musique au brevet élémentaire et à l'école normale en 14 cahiers. Vieilles chansons populaires pour les enfants en 5 cahiers : 1° Noëls et chants de quête. 2° Marches, rondes, bourrées et danses. 3° Chansons de métiers. 4° Humoristiques, légendaires, narratives. 5° Chansons historiques.

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

EDITIONS SALABERT

22, Rue Chauchat — PARIS-IXe

R. C. Seine n° 247.734 B — Chèque Postal n° 422-53

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

HISTOIRE DE LA MUSIQUE, de C. Martinès
Professeur de Chant

1er Tome : Des origines au XVIIe Siècle : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S. 1re année.
2e Tome : Du XVIIe siècle à Beethoven : Classe de 4e, 2e année E.P.S.
3e Tome : De Beethoven à nos jours : Classe de 3e, E.P.S. 3e année.

HEURE DU SOLFEGE, de B. Forest
Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année E.P.S., 1re année.
2e Livre : Classe de 4e, E.P.S., 2e année.
a) classes de jeunes filles - b) classes de garçons.
3e Livre : Classe de 3e, E.P.S., 3e année.

POUR CHANTER, de B. Forest
Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année E.P.S., 1re année.
2e Livre : Classes de 4e et 3e, E.P.S., 2e année.
3e Livre : Classes de 2e et 1re, E.P.S., 3e année.

FLORILEGE DE CHANTS POPULAIRES, de A. Ravizé et J. Barré
En Deux Livres : Cours Elémentaire et Cours Moyen

COMMENÇONS L'ANNEE, de B. Forest
Solfège pour la Classe de 8e et Cours Elémentaire

INITIATION AU SENS MUSICAL A L'ECOLE PRIMAIRE
de E. RAPIN, Inspecteur primaire, et J. MORELLET, Instituteur

---

LE SOLFEGE A DEUX VOIX, de B. Forest
1er et 2e Volumes

---

60 LEÇONS DE SOLFEGE POUR LE BACCALAUREAT, par B. Forest

EVIEUX-LAMBERET - Jouons aux Devinettes
(Petites dictées musicales pour les débutants)

C. EVIEUX et B. INCHAUSPE - La Petite Méthode des Faiseurs et Joueurs de Pipeaux de Bambou, Textes français et anglais.

---

50 CHŒURS A TROIS VOIX MIXTES de Claude Teillière
en 3 fascicules

DEUX VOIX, DES CHŒURS de Pierre Maillard-Verger

Chœurs

CENT CHORALS DE BACH, traduits par *J. Rollin* et *Rollo Myers*. Textes allemand, anglais et français. Première édition systématique sous forme chorale avec réduction des voix au clavier - En 27 fascicules - 20 fascicules déjà publiés, les autres à paraître.

Chansonniers

M.-R. CLOUZOT. - La Clé des Chants, 100 chansons recueillies et harmonisées.
J. CHAILLEY. - Cinquante-huit Canons, réunis, recueillis ou adaptés.
GEOFFRAY et REGRETTIER. - *Au Clair de la France*, 21 chœurs originaux à 3 voix mixtes.
W. LEMIT. - *La Ronde du Temps, 91 chants de circonstance.*
— *Ensemble*, chansonnier pour les colonies de vacances.
— *Voix Unies*, 40 chansons populaires.
— *Voix Amies*, 40 chansons populaires.
— *Quittons les Cités*, 6 chants de marche à 2 voix.
— *La Fleur au Chapeau*, 140 morceaux pour chant ou instruments divers, chansons populaires, chansons anciennes - En 2 recueils.
P. ARMA. - *Chantons le Passé*, 20 chants du XVe au XVIIIe siècles.
R. DELFAU. - *Jeune France*, 40 chansons populaires.
— *Le Rossignolet du Bois.*
AUTEURS DIVERS. - *Chants choisis*, 18 chants scolaires C.E.P. - B.E.
JANEQUIN. - *30 Chansons* à 3 et 4 voix, recueillllies par M. CAUCHIE.
CAUCHIE. - *15 Chansons Françaises* du XVIe siècle à 4 et 5 voix.
ADAM DE LA HALLE. - *Rondeaux*.
à 3 voix égales transcrits par J. CHAILLEY.
J. ROLLIN. - *Les Chansons du Perce-Neige.*
en 3 volumes, chœurs à 2, 3 et 4 voix mixtes.
MARCEL COURAUD,
Chef de la Maîtrise de la Radio Française

CAHIERS DE POLYPHONIE VOCALE
(Entraînement au Chant choral)

Série A (Age moyen 12 ans)
1er cahier : CHANTS DE NOEL.
2e cahier : CHANTS DE PRINTEMPS.

J.-S. BACH. QUARANTE CHŒURS présentés sous forme de Lectures musicales à 1, 2, 3 et 4 voix égales, par P. DUVAUCHELLE et G. FRIBOULET.

E. Jacques DALCROZE. LE CŒUR QUI CHANTE ET L'AMOUR QUI DANSE. 10 chansons en chœur à 3 voix égales.

P. DUVAUCHELLE. ANTHOLOGIE CLASSIQUE, 40 mélodies et chœurs à 2 ou 3 voix égales des XVIIe, XVIIIe, XIXe siècles.
— MORCEAUX CHOISIS pour le CERTIFICAT D'ETUDES, chants populaires et classiques à 1 voix à l'usage des E.P. et Classes primaires et élémentaires des collèges de garçons et de filles.

H. EXPERT. ANTHOLOGIE CHORALE DES MAITRES MUSICIENS DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE, concerts du XVIe, recueillis, transcrits en notation moderne et disposés à 2, 3 ou 4 voix égales, pour l'usage scolaire par Henry EXPERT.

A. GABEAUD. COURS DE DICTEES MUSICALES, en trois livres.
— LA COMPREHENSION DE LA MUSIQUE (Guide de l'amateur, de l'étudiant et du professeur).
— ELEMENTS DE THEORIE MUSICALE, ouvrage destiné aux élèves des Ecoles Primaires Supérieures, Lycées, Collèges, Ecoles Normales d'Instituteurs, Cours complémentaires et à tous les élèves Musiciens.

J. HEMMERLE. RECUEIL DE CHANSONS POUR L'ECOLE et la FAMILLE, 134 chansons populaires à 1, 2 et 3 voix et quelques canons, précédés de notions élémentaires de solfège et d'une série d'exercices préparatoires au cours de chant.

R. LOUCHEUR. CHANSONS DE LA BULLE, sept poésies de Renée de BRIMONT. Recueil Piano et Chant. Recueil Chant seul.

Catalogue de MUSIQUE CHORALE ancienne et moderne. CHŒURS à 2 et 3 voix égales (CHANT SCOLAIRE).
— Envoi sur demande —

PUBLICIVIT - 3 BIS, RUE DE LA SABLIÈRE PARIS 14^E^ — Dépôt légal: 1er trim. 1965 — Directeur-Gérant : A. MUSSON